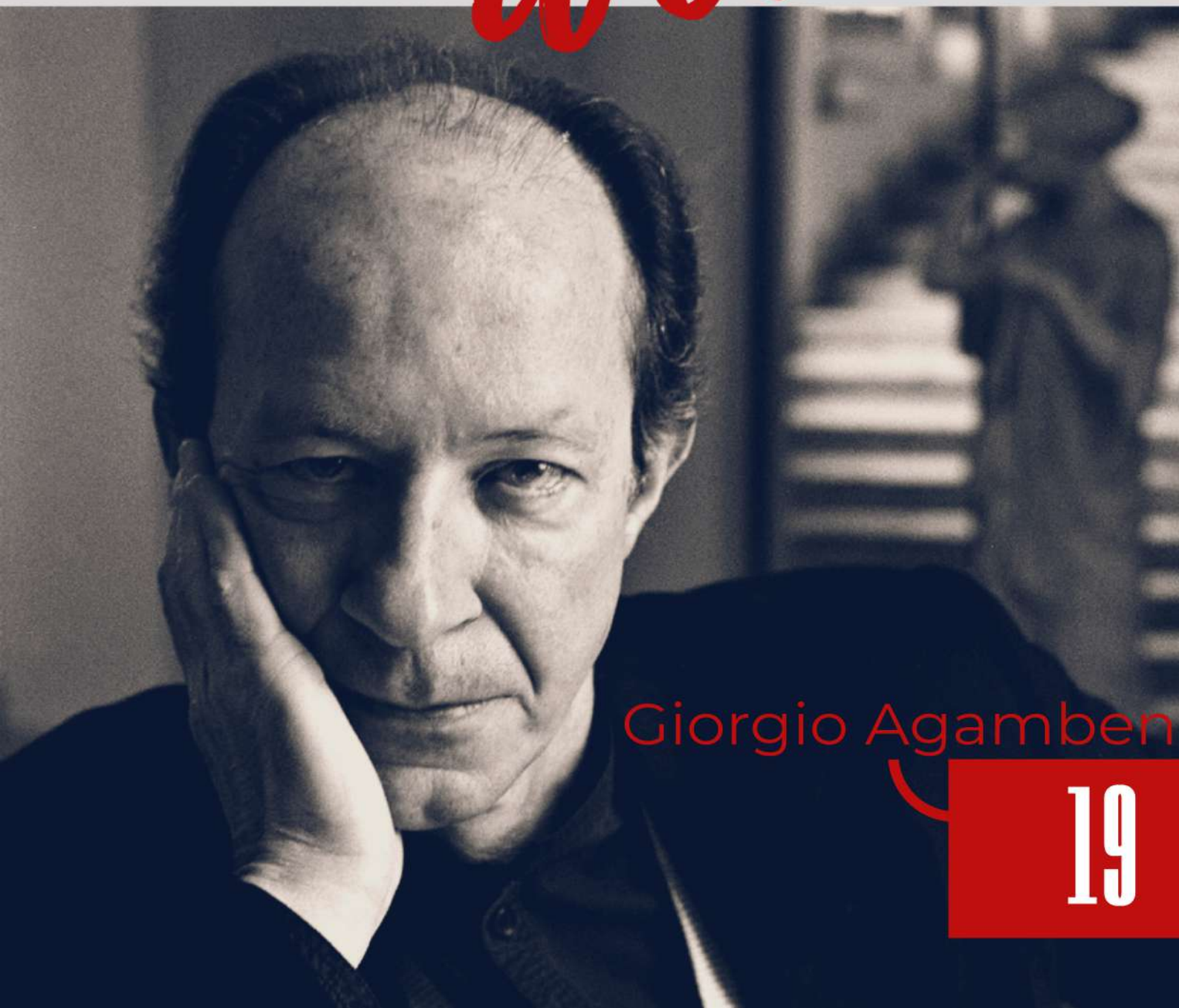


FATA

MORGANA

ISSN 2532-487X

web



Giorgio Agamben

19

FATA
MORGANA
web

Fata Morgana Web

Giorgio Agamben

ISSN 2532-487X

Direttore: Roberto De Gaetano

Comitato direttivo: Alessandro Canadè (coordinamento), Pierandrea Amato, Emilio Bernini, Gianni Canova, Dario Cecchi, Francesco Ceraolo, Alessia Cervini, Felice Cimatti, Adriano D'Aloia, Daniele Dottorini, Ruggero Eugeni, Michele Guerra, Marco Pedroni, Valentina Re, Bruno Roberti, Rosamaria Salvatore, Christian Uva, Luca Venzi, Dork Zabunyan, Francesco Zucconi

Caporedattori: Massimiliano Coviello, Angela Maiello, Nausica Tucci

Redazione: Alma Mileto e Giacomo Tagliani (coordinamento), Samuel Antichi, Luca Bandirali, Simona Busni, Alessandro Calefati, Rosa Alba De Meo, Andrea Inzerillo, Stefano Oliva, Francesca Pellegrino, Pietro Renda, Gioia Sili, Chiara Scarlato, Antonio Tricomi

Segreteria di redazione: Roberta D'Elia (coordinamento), Alessia Cistaro, Gianfranco Donadio, Pierluca Gallo, Mariapia Greco, Martina Imbrogno, Sara Marando, Carmen Morello, Deborah Naccarato, Nadine Passarello, Mara Scarcella

Web design and graphic concept: Deborah De Rosa

Social media manager: Loredana Ciliberto

Fascicoli di *Fata Morgana Web* a cura di Nausica Tucci

Responsabile intellettuale: Roberto De Gaetano
Dipartimento di Scienze Politiche e Sociali
Università della Calabria
Ponte P. Bucci, cubo 17B, V piano
87036 Campus di Arcavacata, Rende (CS)

INDICE

DELLA SUPERIORITÀ DELLA COMMEDIA	4
Roberto De Gaetano	
DIVENIRE ERBA. LA VITA DI GIORGIO AGAMBEN	7
Felice Cimatti	
LO SPAZIO TRA IL SOGGETTO E LE SUE AZIONI	13
Claudio D'Aurizio	
LA PERFORMANCE O DELL'AZIONE IN QUANTO OPERA	17
Giulia Guadagni	
IL FILOSOFO INOPEROSO	21
Marco Mazzeo	
IL GESTO FILOSOFICO DI AGAMBEN	26
Felice Cimatti	
ABITARE LE ROVINE	32
Edoardo Fabbri	
<i>PALLAKSCH, PALLAKSCH</i>	37
Paolo Godani	
IL ROVESCIO DELL'ATTUALITÀ	40
Paolo Godani	
LA POTENZA DI AGAMBEN	43
Luigi Pezzoli	

Della superiorità della commedia

Roberto De Gaetano

Categorie italiane.



Categorie italiane, da poco ripubblicato da Quodlibet in una nuova edizione accresciuta, contiene il saggio più bello di Agamben, *Comedia*. Partendo da Dante, Agamben ricostruisce attraverso la distinzione tragedia-commedia il destino della soggettività occidentale, la frattura tra natura e persona dopo la perdita dell'innocenza edenica, e il senso che acquista questa frattura nel passaggio dalla antichità classica al Medioevo.

Commedia e tragedia non definiscono meramente dei generi realizzati per la scena e lo spettacolo, ma individuano due *mythos* in quanto – aristotelicamente – forme di «imitazione dell'azione», che si distinguono non tanto per la tipologia sociale dei personaggi rappresentati quanto per i temi e le forme connessi agli intrecci. Nella *Lettera a Can Grande*, Dante scrive: «La tragedia dapprincipio è ammirabile e quieta, e nella fine o esito è rivoltante e terrificante. [...] La commedia comincia dalle difficoltà di un soggetto qualunque, ma la sua materia termina felicemente».

Ora, se ciò che conta è la *fine* e il suo essere *migliore* o *peggiore* dell'inizio, va valutato cosa significa esattamente questo. Nel *mythos* tragico il finale è espulsivo, e si conclude con la morte reale o simbolica (allontanamento dalla comunità) del personaggio, collocato in posizione isolata ed esposta; nel *mythos* commedico il finale è integrativo, e si conclude con l'inclusione sociale dei nuovi soggetti, spesso giovani che convolano a nozze dopo aver superato l'ostacolo posto dai vecchi.

Queste due forme generiche sono contrapposte, ma non del tutto. Tant'è che Platone conclude il *Simposio* dicendoci che «chi è poeta tragico per arte è anche poeta comico». Tragedia e commedia sono dunque distanti ma anche prossime, e possono essere soggette a capovolgimenti improvvisi. Come quando l'elusione tragica si ribalta in riconoscimento commedico

(per riprendere il lessico di Stanley Cavell). È quello che accade in *Racconto d'inverno* di Shakespeare, quando solo il riconoscimento finale del re Leonte toglie la moglie Ermione dalla condizione "pietrificata" in cui la gelosia iniziale l'aveva condotta.

Che cos'è allora che avvicina e allo stesso tempo separa il tragico dal commedico? E qui Agamben tocca il cuore della questione, ritrovandola nella nozione di *maschera*. Sappiamo come quest'ultima sia legata, anche etimologicamente, alla *persona*, che è il dispositivo che costituisce il soggetto come scarto dalla natura. Lo scarto è determinato dall'azione intrapresa, indipendentemente dagli effetti che questa determinerà. E ogni azione è imputabile e dunque (potenzialmente) colpevole.

Nel tragico antico la colpa è naturale e la persona è innocente, o colpevole solo sotto un qualche rispetto: Edipo è e non è colpevole. Ma il punto decisivo è che l'eroe tragico non è colpevole "moralmente" e dunque le sue colpe non possono essere emendate. L'eroe è subordinato ad un destino irriscattabile. Con il Cristianesimo le cose cambiano, le colpe diventano personali e dunque emendabili: «Rovesciando il conflitto tra colpa naturale ed innocenza personale nella scissione tra innocenza *naturale* e colpa *personale*, la morte di Cristo libera l'uomo dalla tragedia e rende possibile la commedia» (Agamben 2021, p. 30).

Due straordinari film di Clint Eastwood, *Mystic River* e *Gran Torino*, mostrano letteralmente la differenza: il primo un tragico antico dove una violenza fondativa, il cui tratto indefinito la iscrive in una sorta di colpevole ordine naturale, segna il destino irriscattabile di tre amici; il secondo un sacrificio cristologico che apre ad un finale commedico: un Eastwood vecchio e malato si farà uccidere per dare nuova possibilità di vita al ragazzo. Tra i due film c'è una sorta di passaggio dalla «coscienza tragica» alla «redenzione cristiana» (Jaspers 1987, p. 24).

Questo passaggio coinvolge profondamente la maschera, la "persona aliena". Se nel tragico la maschera viene a plasmarsi mimeticamente sul volto tanto da rendersi indiscernibile dal carattere e dal destino che lo segna, tant'è che carattere, destino e maschera coincidono nel nome proprio del personaggio (Edipo), nella commedia la maschera è *sfilabile*. E la sfilabilità diviene la forma di non-coincidenza tra soggetto e maschera, tra soggetto e destino. Il soggetto è ciò che *non* ha destino e che non rimane incastrato in *una* maschera. Il soggetto non coincide con la sua azione, e dunque neanche con l'intreccio. Anzi, come nel caso della commedia dell'arte, le maschere sono continua disponibilità ad entrare in sempre nuovi intrecci e trasformano l'azione imputabile in gesto comico, lazzo. Su questo Agamben interverrà in una potente riflessione sul comico a partire dalla maschera di Pulcinella: «La tragedia: un destino che non si è voluto, ma in cui si cade per un errore nell'azione, che, pertanto deve essere in qualche modo punito. La commedia: un carattere incorreggibile, come il suo

errare, che non ha la forma di un'azione, ma di un lazzo» (Agamben 2015, p. 53).

Il transito dalla maschera tragica a quella comica, dall'uso "sconveniente", cioè totalmente adesivo, che implica la prima, all'uso "conveniente", cioè distaccato, della seconda, viene pensato per la prima volta in epoca tardo antica: «Tragica, per gli stoici, non è la maschera in sé, ma l'attitudine dell'attore che si identifica con essa» (Agamben 2021, p. 36). L'eroe tragico, identificato dalla sua maschera, a sua volta effetto di un intreccio, implica un attore *adesivo*, più che mimetico, alla "persona aliena". L'anti-eroe comico porta con sé un attore che si manifesta, all'opposto, nella forma di uno *scarto* costante dalla maschera stessa (nella nostra tradizione novecentesca è sufficiente pensare a Totò).

Allora, il passaggio alla commedia per il tramite della personalizzazione della colpa comporta da un lato la socializzazione del processo di emendazione della stessa (la commedia è sempre sociale); dall'altro, liberando la "natura umana" dalle colpe e dalla necessità del destino, la commedia espone il soggetto come facoltà di essere sia questo sia quello; di essere dunque *tra* questo e quello, *tra* una maschera e l'altra, *tra* il soggetto e la maschera.

La commedia manifesta sempre il soggetto come facoltà (libera) e la tragedia come necessità. Da dove la sua superiorità. È la natura umana ad essere costitutivamente comica, perché segnata dall'inappropriabilità totale dell'esperienza da parte del soggetto. Di tale estraneità all'esperienza, la maschera comica è indizio esemplare, la maschera tragica scorciatoia elusiva ed illusoria, tesa alla cancellazione della distanza.

Tragico è il destino dell'umano incapace di abitare la leggerezza dello scarto comico tra facoltà ed esperienza. È per questo che l'inoperosità, concetto chiave dell'ultimo Agamben, è da intendersi al fondo come concetto proprio della commedia. Non tanto paralisi contemplativa in uno stato teorico lontano dalla prassi, ma forma vera e propria in cui la prassi destituisce sia la sua effettualità sia la sua imputabilità e il soggetto si sente nella sua libera disponibilità.

Riferimenti bibliografici

G. Agamben, *Pulcinella ovvero Divertimento per li ragazzi*, Nottetempo, Milano 2015.

S. Cavell, *Alla ricerca della felicità. La commedia hollywoodiana del rimatrimonio*, Einaudi, Torino 1999.

K. Jaspers, *Del tragico*, SE, Milano 1987.

Giorgio Agamben, *Categorie italiane*, Quodlibet, Macerata 2021.

Divenire erba. La vita di Giorgio Agamben

Felice Cimatti

Autoritratto nello studio.



Di che cosa è fatta, alla fine, *una* vita? Infanzia, giovinezza, famiglia, lavoro, amori, gioie e tristezze, malattie. È vero, i “fatti” di una vita sono questi, più o meno. Ma questi sono, appunto, soltanto *fatti*. La vita di un essere umano passa attraverso quei fatti, ma non si identifica con essi. Facciamo l’esempio della vita di un gatto. Anche per lui ci sarà stata una giovinezza, degli amori, giornate buone e giornate cattive, fame ed eccitazione, corse e topi, fusa e cani. Alcuni di questi fatti sono paragonabili a quelli di un essere umano, altri no. Ma siccome non sono che fatti, e i fatti non sono nient’altro che fatti, se davvero una vita non fosse altro che la somma dei fatti di cui si è intessuta, che differenza ci sarebbe fra la vita di un gatto e quella di un essere umano? Si potrebbe subito rispondere che non c’è nessuna differenza, che la vita di un gatto vale quella di un uomo.

Forse è vero, anzi, è sicuramente vero, se proviamo a vedere le loro esistenze dal punto di vista del mondo, della storia infinita e impassibile del mondo. Questo non toglie, tuttavia, che c’è, o almeno può esserci, una differenza fra la vita del gatto e la vita di un uomo. Forse non di tutti gli esseri umani, molti dei quali, in effetti, sembrano vivere delle esistenze molto simili a quelle di un gatto. Più complesse, per molti aspetti, ma anche molto simili; esistenze che vivono la vita che vivono senza farsi troppe domande, su che tipo di vita sia, la vita che gli è capitata. In questo senso possono esserci vite umane molto simili a quelle feline. Forse addirittura queste vite sono la maggioranza delle vite umane. Vite, potremmo dire, del tutto naturali, non nel senso sciocco che sono vicine alla “natura”, bensì nel senso che sono vite che vivono naturalmente, come appunto può vivere un gatto, o una pianta di basilico.

Ma ci sono degli esseri umani, invece, che questa domanda se la pongono. E non per presunzione, perché siano migliori o più intelligenti di quelli che al contrario queste domande non se le pongono. Per qualche

ragione – non è importante quale sia – se la pongono. Il problema è che se una volta questa domanda viene posta, non è più possibile tornare a vivere come un gatto. Perché è quel tipo di domanda che trasforma la vita in una specie di problema. La vita del gatto, abbiamo appena visto, è la vita che gli è capitata. A tutti, e non solo ai viventi, capita una certa vita, quella vita che è toccata a noi e solo a noi. Anche ad un sasso, in fondo, capita la vita che gli è capitata, dentro le profondità di una montagna, sul greto di un torrente, oppure in un pilastro di calcestruzzo.

Nessuno sceglie la vita che gli capita. Da questo punto di vista siamo tutti come il gatto, o il sasso. Però a qualcuno viene in mente che gli è capitata una certa vita. Questo vuol dire che ci sono persone che vedono la propria vita, così come il gatto vede il topo, oppure il sasso tocca un altro sasso. Vedere la propria vita significa vedersi vivere. Significa, in sostanza, che la vita diventa un problema. Non nel senso di un problema che possa essere risolto, bensì nel senso che la vita viene vista come qualcosa che richiede, da parte di chi la sta vivendo, una presa di posizione. Qualunque cosa vediamo, o ci piace, o non ci piace, o ci lascia indifferenti. Vedere vuol dire valutare, sempre.

Torniamo al gatto; quando ha lo stomaco pieno e un cofano caldo su cui accucciarsi, è contento, così come sarà molto scontento quando deve correre su per un albero per scappare ad un cane. Però la sua vita è questa qui, non c'è molto da aggiungere. Certe volte questa vita gli piace, certe volte non gli piace. Punto. Il fatto è che il gatto non è altro che quel piacere, o quel dispiacere. Vedere la vita come problema, invece, non vuol dire giudicare la propria esistenza, lamentarsene o apprezzarla. Significa però che la vita che ci è capitata sta lì, davanti a noi, anche se noi non siamo altro che quella stessa vita. Chi vede la vita in questo modo è un filosofo. In fondo un filosofo non è altro che qualcuno che vede la propria vita. Questo vuol dire, però, che il filosofo non è chi studia o insegna filosofia. Per essere filosofo nel senso che ho provato a precisare non serve essere filosofi di professione. Questo non significa che non ci siano filosofi che *anche* studiano o insegnano filosofia. Il punto è che un filosofo può essere filosofo anche se non ha nulla a che fare con la Filosofia, e tantomeno con l'Università. Oggi è di moda sostenere che l'università ostacola la filosofia. Non è vero. Spesso non l'aiuta, ma può anche diventare un luogo dove vivere filosoficamente. Quindi se è vero che il filosofo non necessariamente ha a che fare con la Filosofia, non è neanche vero il contrario.

Ora, per vedere la propria vita, è necessaria una certa distanza da quella stessa vita. Da vicino ne siamo troppo presi per poterla osservare. Questo significa essere vecchi. In un certo senso il filosofo è un vecchio, è sempre vecchio, anche quando è giovanissimo. Ma se si è vecchi anche da giovani allora il filosofo, se ci si pensa bene, non è mai vecchio. Non è nemmeno mai giovane. Non è né vecchio né giovane. Se osservate una fotografia di Giorgio Agamben, è proprio quello che potete notare. È un

uomo dall'espressione assorta, spesso sorridente, di cui non si può dire che sia vecchio, anche se non si può nemmeno dire che sia giovane. Se c'è un viso filosofico, è proprio quello di Agamben.

Nel suo ultimo libro, *Autoritratto nello studio*, Agamben affronta proprio questo nodo centrale per la vita di ogni filosofo *in quanto* filosofo. E quindi in questo libro parla della sua vita, delle persone che ha conosciuto e amato, dei luoghi in cui ha vissuto, dei libri che ha letto. Cioè, dei suoi incontri. Una vita non è altro che questi *incontri*. Gli incontri, come sappiamo da Lucrezio, sono casuali. Il punto è proprio questo. Gli incontri sono casuali, quindi le nostre vite non sono affatto "nostre", perché non sono altro che la serie degli effetti (questi invece del tutto necessari) di questi incontri. Certo, lo sappiamo bene, siamo tutti convinti di essere gli artefici dei nostri destini (oggi ci viene chiesto di essere il manager di noi stessi). Ma sappiamo anche altrettanto bene che non è vero, che non c'è nessuno che controlla la nostra vita, che vivere non vuol dire altro che assistere stupiti alle nostre stesse esistenze.

Questo è il problema della vita filosofica. Se noi siamo i "nostri" incontri (che in realtà non sono nostri per nulla), si tratta di diventare quegli stessi incontri. Coincidere con sé stessi. Ma che vuol dire? C'è una enorme differenza fra avere questo corpo che ci è capitato, ed esserlo. Diventare il proprio corpo significa fare qualcosa del corpo che ci è capitato. Così come diventare la propria vita significa fare qualcosa della vita che ci è capitata. Una vita filosofica non è altro che questo lavoro per incarnare la propria stessa esistenza. Come abbiamo visto non c'è nessun particolare onore ad essere un filosofo, rimane però che per alcuni - i filosofi, appunto - la vita fa problema. Una vita filosofica è la vita di un gatto che vuole diventare un gatto fino in fondo.

Il filosofo *vive* la vita che vive. La sua è una vita transitiva, vive la vita. Il gatto, invece, intransitivamente vive. Per questo il filosofo è contemporaneamente dentro e fuori la sua vita. Ma attenzione, il filosofo vive in questo strano modo proprio perché, in fondo, invidia il gatto, invidia la "sua" vita "naturale", tutta mondana e terrena. Il filosofo è il diventare-gatto di un essere umano. Ma intanto, dove vive il filosofo? Se il ragno vive sulla ragnatela, le nuvole in cielo e l'oro nel forziere, il filosofo vive nel suo studio. Ecco perché *Autoritratto nello studio*. «Una forma di vita che si mantiene in relazione con una pratica poetica, quale che sia, è sempre nello studio, è sempre nel suo studio» (p. 13). Il filosofo è il suo studio. Una "pratica poetica" è appunto il fare del filosofo, quello che scrive. Il filosofo scrive, non è tanto che parli in pubblico o esprima pareri. Può succedere, ma non è il suo proprio. Il filosofo è quello che scrive. Qui è importante sottolineare questo punto, il filosofo coincide con la sua vita poetica, cioè con la sua scrittura, con il suo studio. In questo senso è una "forma di vita". È la particolare forma che assume la vita del filosofo. Il filosofo vive nel suo studio, non perché non ne esca mai, ma perché la sua vita, in quanto vita

filosofica, è tutta là dentro: «*Habito* è un frequentativo di *habeo*; abitare è un modo speciale dell'aver, un avere così intenso da non possedere più nulla. A furia di avere qualcosa, l'abitiamo, diventiamo noi» (p. 14). Diventare la propria vita, diventare i propri incontri, rendere necessario quello che casualmente ci è successo. Significa scegliere ciò che non abbiamo scelto. E che non possiamo scegliere, perché nessuno sceglie la vita che gli è capitata. Allo stesso tempo la vita del filosofo è appunto questa impossibilità, abitare la propria stessa vita. Uno abita in una casa, non è la casa, perché può sempre cambiare abitazione. Eppure è proprio questo che fa il filosofo, abita la propria vita – cioè ciò che nessuno può scegliere – come se fosse una vita che ha scelto.

La vita di Agamben, come la vita di ciascuno di noi, è i suoi incontri, come abbiamo detto. Ma un incontro può essere un semplice e fortuito incontro, oppure quell'incontro non smette mai di incontrarci. Questo vuol dire diventare quell'incontro; ad un certo punto Agamben scrive, infatti, parlando dei suoi incontri (ad esempio quello giovanile con Martin Heidegger) che sono «continui» (p. 16). Appunto, non smettono di incontrarlo. In un certo senso, anche se questo Agamben non lo dice esplicitamente, gli incontri sono “continui” perché dobbiamo “meritarci” gli incontri che ci hanno toccato. I buoni come i cattivi. Meritarsi un incontro significa fare qualcosa di quegli incontri. Rendere necessario ciò che fu soltanto casuale. Farne la propria vita. A questo riguardo è lo stesso Agamben che osserva come dei primi incontri con il filosofo di *Essere e tempo* non sapesse bene che fare, al momento in cui avvennero: «Perché, se quanto ai sensi e al paesaggio l'appuntamento era stato oltre modo felice, per quanto riguardava il seminario qualcosa era rimasto inappagato o in sospeso» (p. 26). Ci vuole tempo per diventare i propri incontri. Ma diventare i propri incontri significa, e qui si vede come sia difficile questo lavoro, questa “forma di vita”, che di noi alla fine non rimarrà altro che questi incontri. Il filosofo, anche se a molti sembrerà difficile accettarlo, è il contrario della persona piena di sé; il filosofo è letteralmente vuoto di sé («*Extra* è il luogo del pensiero», p. 58), è un incessante movimento per svuotarsi di sé: “il bene” delle nostre vite, «è indiscernibile dal nostro annullarci in lui» (p. 30), cioè nel bene. «Esso vive solo nel sigillo e nell'arabesco che vi segna il nostro scomparire» (*ibidem*). Il filosofo vuole diventare il bene, ma questo significa diventare un gatto, non dimentichiamolo.

Il paradosso di questa situazione è che per diventare un gatto, occorre letteralmente affondare in sé stessi. Solo quando si è svuotata la nostra vita, finalmente coincidiamo con essa. Si pensi al rapporto di un filosofo con i libri che ha letto, con gli altri filosofi, ad esempio. Si tratta di incontri. Se il punto in questione è diventare quegli incontri, ne deriva che il lavoro del filosofo è massimamente creativo e originale proprio quando rimane del tutto aderente ai libri di questi altri filosofi. Solo se il filosofo li fa suoi, può

essere sé stesso: «Abitare era per me vivere con la massima possibile intensità queste amicizie e questi incontri: io sono un *epigono* nel senso letterale della parola, un essere che si genera solo a partire da altri e non rinnega mai questa dipendenza, vive in una continua, felice epigenesi» (p. 42).

Tutto il libro di Agamben è percorso da questa tensione verso una vita nel "bene", cioè una vita che aderisce senza sbavature a sé stessa. In questo senso è un bene che non ha nulla di morale, semmai di estetico, una vita perfetta, e quindi anche - a *suo* modo - bella. Anche le fotografie e le immagini che si osservano fra le pagine, rendono il senso di questo movimento. Non sono testimonianze, piuttosto *mostrano* la vita che Agamben è stato e continua ad essere (qui torna il "bene", che vuol dire, semplicemente, che non manca di nulla, come la vita del gatto). Non si tratta di vedere la vita di Agamben, al contrario, è Agamben che non è altro che queste immagini, questi incontri "continui" che non smettono di avvenire. Questa coincidenza fra corpo e vita, fra pensiero ed esistenza, fra immagine e mondo è ciò, in particolare, che Agamben più ammira nei suoi amici, come il pittore José "Pepe" Bergamín, che «era perfettamente sé stesso, perché non era mai sé stesso. Era come una brezza o una nuvola o un sorriso - assolutamente presente, ma mai costretto in un'identità» (p. 60).

La vita filosofica è, allora, questa vita che non cessa di muoversi verso la vita, di diventare vita. Ma per diventare la vita che si vive non c'è più alcun bisogno di sé stessi come persone, con nome e cognome e codice fiscale. La vita è questo movimento che non conosce interruzioni, né burocrazia né identità, né passato né presente: «In questo libro - come nella mia, come in ogni vita - i morti e i vivi sono compresenti, così vicini ed esigenti che non è facile comprendere in che misura la presenza degli uni e degli altri sia diversa» (p. 165). Diventare vita vuol dire, come succede al gatto, non avere memorie da ricordare né progetti da realizzare. Non perché il passato non conti o il futuro non sia importante; ma perché se siamo vita siamo già - e da sempre - quel passato e quel futuro.

E così la figura finale di questo libro è l'erba, così cara a Kierkegaard come a Deleuze: «Se dovessi ora dire in che cosa io ho messo finalmente le mie speranze e la mia fede, potrei solo confessare a mezza voce: non nel cielo - nell'erba. Nell'erba, in tutte le sue forme» (p. 166). L'erba, umile, calpestata e allegra, verde o gialla, morbida o pungente. Erba vuol dire vita, mondo, terra (l'erba e non l'altissimo "cielo" della religione come della politica). «L'erba, l'erba è Dio» (p. 167). Ma Dio, rassicuriamo i materialisti sempre pronti a criticare i filosofi, vuol dire, appunto, terra, fango, acqua, "erba" appunto. Non c'è niente di più materialistico, ma anche dolce e innocuo, dell'erba. Si chiude così con un verso, o con una preghiera, l'ultimo libro di Giorgio Agamben (ma anche il primo, per quello che abbiamo provato ad argomentare finora; perché in fondo Agamben non ha fatto che scrivere

questo libro, questa vita, da quando ha cominciato a scrivere, a vivere):
«Nell'erba – in Dio – sono tutti coloro che ho amato. Per l'erba e nell'erba e
come l'erba ho vissuto e vivrò» (*ibidem*).

Riferimenti bibliografici

M. Heidegger, *Essere e tempo*, Longanesi, Milano 2005.

Giorgio Agamben, *Autoritratto nello studio*, Nottetempo, Milano 2017.

Lo spazio tra il soggetto e le sue azioni

Claudio D'Aurizio

Karman. Breve trattato sull'azione, la colpa e il gesto.



Anche in *Karman. Breve trattato sull'azione, la colpa e il gesto*, una fra le più recenti fatiche archeologiche di Agamben, il filosofo è alle prese con una battuta di caccia all'impensato che si cela al di sotto di concetti e categorie della tradizione culturale occidentale. In questo caso la zona d'indistinzione sulla quale si concentrano le attenzioni di Agamben consiste nello spazio che sta fra il soggetto e le sue azioni. In ciò il testo si pone in continuità con le precedenti analisi agambeniane sulla "non coincidenza" con sé del soggetto, presenti in numerose pagine del progetto *Homo sacer* – come, ad esempio, la lunga riflessione su lingua e soggettività contenuta in *Quel che resta di Auschwitz* (1998).

Tale spazio rappresenterebbe la vertigine «del diritto, dell'etica e della morale religiosa dell'Occidente» (Agamben 2017, p. 52), dal momento che le fondamenta dell'edificio costituito da queste tre sono state edificate esattamente all'interno di questa fessura concettuale. Solamente una certa connessione del soggetto alle azioni che compie, infatti, ha permesso la nascita e lo sviluppo di un discorso che ha per fulcro la responsabilità.

Il primo capitolo del testo è così orientato verso una ricognizione del senso e delle implicazioni della colpa, in cui ci sembra d'intravedere la nozione a partire dalla quale può dipanarsi il resto delle argomentazioni. Interrogandone la struttura e le funzioni, infatti, il filosofo può leggere nella sua comparsa e nelle sue evoluzioni in seno alla tradizione giuridica, quel «rafforzamento del vincolo che lega l'agente alle sue azioni» (p. 21), compiuto attraverso un'interiorizzazione della colpa, la quale è dunque «spostata dall'azione al soggetto, che, se ha agito *sciente et volente*, ne porta l'intera responsabilità» (p. 22). Il dispositivo che permette il funzionamento della legge, della morale e dell'etica è quindi illustrato da Agamben ricorrendo a due termini chiave: *Crimen* e *Karman*.

Crimen è un vocabolo latino che indica «un'azione, in quanto è sanzionata» (p. 45) ovvero sia «la forma che l'azione umana assume quando è imputata e chiamata in causa nell'ordine della responsabilità e del diritto» (p. 46). Ma, fa notare Agamben, *Crimen* è anche riconducibile a *Karman* (in sanscrito "opera" in generale) parola che, nella cultura indiana, rimanda alla dottrina buddhista secondo la quale il «mondo retto dalla legge del *karman*, costituito, cioè, dall'infinita connessione degli atti e delle loro conseguenze, è, pertanto, un "fare concatenato"» (p. 49).

La possibilità stessa di una tale dottrina, in cui ogni atto è causa di certe conseguenze, dev'essere spiegata, secondo Agamben, col fatto «che *karman* significhi *crimen*, che vi sia, cioè, qualcosa come un'azione imputabile e produttrice di conseguenze» (p. 50). In questo modo, il filosofo può ravvisare nella nozione di *karman/crimen* la categoria fondamentale di «qualcosa come un'etica indoeuropea» (p. 51).

L'autore procede così col fornire una dimostrazione della produttività argomentativa di questa intuizione: essa pare in grado di spiegare molte fra le differenti strategie e le diverse articolazioni, attuate nel corso della storia del pensiero occidentale, per inquadrare la relazione tra il soggetto e le sue azioni, con particolare riferimento ai concetti di *potenza* e *volontà* che rappresentano le figure maggiori. Nel pensiero greco antico, infatti, il legame tra l'azione e il soggetto, l'imputabilità della prima al secondo, sembra risiedere nella potenza, e non nella volontà, di agire: «Nel mondo antico [...] l'uomo non è responsabile dei suoi atti perché li ha *voluti*, ne risponde perché ha *potuto* compierli» (p. 55).

Al contrario, Agamben individua nell'avvento della teologia cristiana l'evento a partire da cui è costantemente promossa una triplice strategia volta a rovesciare i termini della questione e ad affermare, così, un «primato della volontà sulla potenza» (p. 87). Le tre mosse che compongono tale strategia consisterebbero nella separazione della potenza dall'atto; nella trasformazione del suo carattere necessario in una circostanza contingente e determinata dal libero arbitrio; e, infine, nella limitazione del suo carattere incondizionato, ciò al fine di renderla governabile attraverso un atto di volontà (cfr. *ibidem*).

Tuttavia, nella prospettiva di Agamben questa differenza è riassorbita dalla coppia concettuale *crimen/karman*. Sia nel mondo classico che in quello cristiano, infatti, è sempre l'idea di un'azione sanzionabile a giustificare queste distinte concezioni. In riferimento al primo, l'autore chiama in causa la tragedia greca: essa ci presenta una serie di personaggi interiormente lacerati poiché, pur agendo senza la volontà di compiere delitto (valga come esempio l'inconsapevolezza di Edipo), sono giudicati e incolpati in base a ciò che hanno comunque potuto compiere (cfr. p. 60). Similmente, il lungo capitolo intitolato *Le aporie della volontà* si focalizza sul modo in cui all'interno del mondo cattolico la volontà abbia rappresentato un

dispositivo «volto impietosamente ad assicurare la responsabilità delle azioni umani» (p. 84).

È a questo punto che Agamben approda finalmente a teorizzare la necessità di «pensare in modo nuovo la relazione, o la non-relazione, tra le azioni e il loro supposto soggetto» (p. 128). Passando in rassegna teorie e critiche delle idee di fine e finalità, si tenta di mostrare come il soggetto dell'azione non sia altro che «l'ombra portata che il fine getta dietro di sé» (p. 127). Una possibilità di articolare diversamente tale rapporto, dunque, è scorta e sviluppata a partire dall'idea benjaminiana di una politica dei mezzi puri (cfr. pp. 132-135).

Così, poiché la «archeologia della soggettività non può essere soltanto gnoseologica» ma dev'essere «innanzi tutto, pragmatica» (p. 127), è in direzione di una teoria alternativa dell'agire che allude la parte conclusiva del testo, laddove Agamben ci parla del *gesto*, presentato efficacemente con il seguente esempio:

Come [...] la danza è la perfetta esibizione della pura potenza del corpo umano, così si direbbe, nel gesto, ciascun membro, una volta liberato dalla sua relazione funzionale a un fine - organico o sociale -, possa per la prima volta esplorare, sondare e mostrare senza mai esaurirle tutte le possibilità di cui è capace (*ibidem*).

Il gesto, agli occhi di Agamben, rappresenta una "terza via" rispetto a un «fare che è sempre un mezzo rivolto a un fine - la produzione - e l'azione che ha in se stessa il suo fine - la prassi» (p. 138). Esso, dunque, è interpellato come rappresentazione e testimonianza di un'idea già apparsa ne *L'uso dei corpi*: l'inoperosità. Il gesto, infatti, spezzando la concatenazione che inchioda il soggetto alle azioni, appare come un atto impersonale che apre le azioni umane «a un nuovo, possibile uso» (*ibidem*).

A questo punto, ci riserviamo qualche considerazione finale a proposito di questo libro. Se, da una parte, *Karman* riesce a coinvolgere facilmente il lettore grazie al fascino e all'acutezza interpretativa delle analisi di Agamben, dall'altra suscita, però, più di un interrogativo.

È indubbio che l'idea di una separazione tra il soggetto e le sue azioni, che lo concatenano al mondo e lo rendono luogo d'imputazione, possa funzionare come chiave interpretativa suggestiva, e a tratti anche efficace, per leggere le molteplici modalità d'inquadramento della relazione tra l'essere umano e il suo mondo, e per aprire uno spazio inedito di riflessione a partire da cui proporre nuove forme di sviluppo di questa relazione.

Ciò che non ci pare sufficientemente esplicitato, però, è il rapporto tra le diverse modificazioni del pensiero (filosofico, giuridico, morale, religioso, ecc.) prese in esame da Agamben e le trasformazioni storicamente determinabili a cui pure quelle devono essere connesse (e cioè, beninteso, non esclusivamente o semplicemente in senso causale). Da dove proviene,

ad esempio, la necessità di intrecciare il più possibile il soggetto e le sue azioni? Perché la costruzione di una morale religiosa come quella cattolica si attua seguendo le vie descritte da Agamben e non altre diverse?

Ci sembra che, in proposito, il testo si limiti a suggerire soltanto alcune correlazioni, senza soffermarsi abbastanza sulla “materialità” dei processi che le hanno dettate: un’archeologia senza genealogia, potremmo dire, che rischia di scivolare nell’arbitrarietà.

Il presupposto “implicito” di ciò è ravvisabile, a nostro avviso, in quella “sospensione” del dispositivo dei mezzi e dei fini operata dal gesto: quest’ultimo appare come manifestazione del *mistero* dell’agire umano (cfr. p. 136). Ciò che bisognerebbe allora specificare è se tale mistero cambi o meno con il susseguirsi dei processi storici e a seconda della prospettiva attraverso cui si guarda al soggetto, o se, invece, il mistero dell’agire umano sia una costante senza relazione con l’avvicinarsi delle pratiche di soggettivazione.

Una tale chiarificazione renderebbe conto anche delle varie forme che il gesto ha assunto, assume e potrà assumere; lo indurrebbe al movimento, evitandogli di restare immobile, pietrificato e inefficace di fronte alla storia; permetterebbe di tradurre il discorso di Agamben, presentato come una politica dei mezzi puri, in una politica dai mezzi effettivi.

Riferimenti bibliografici

G. Agamben, *L'uso dei corpi*, Neri Pozza, Vicenza 2014.

Id., *Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone*, Bollati Boringhieri, Torino 1998.

W. Benjamin, *Per la critica della violenza*, tr. it., in *Angelus Novus. Saggi e Frammenti*, Einaudi, Torino 1994, pp. 5-30.

Giorgio Agamben, *Karman. Breve trattato sulla colpa, l'azione e il gesto*, Bollati Boringhieri, Torino 2017.

La performance o dell'azione in quanto opera

Giulia Guadagni

Creazione e anarchia. L'opera nell'età della religione capitalistica.



Creazione e anarchia si presenta come un testo ponte, perché riprende un ciclo di lezioni tenute tra il 2012 e il 2013 e alcuni saggi o parti di libri già pubblicati. Agamben vi riconferma la scelta dell'archeologia come metodo filosofico. Presupposto del libro è che solo attraverso la ricerca archeologica sia possibile accedere al presente e superarne la crisi, proprio perché quest'ultima si configura come una «crisi del rapporto col passato» (Agamben 2017, p. 10).

Il testo prende avvio dalla considerazione del fatto che siamo incapaci di determinare quale sia «il luogo dell'arte nel presente», perché non sappiamo più che cosa sia un'"opera d'arte". La posta in gioco del discorso, però, travalica di molto il solo campo artistico: l'obiettivo di Agamben, infatti, è mettere in questione la definizione dell'"opera" propria dell'umano in quanto tale. Non si tratta di fare una critica dell'arte contemporanea, bensì di rimettere in discussione Aristotele. Per Agamben, la concezione aristotelica dell'agire umano come diviso tra *praxis* e *poiesis*, tra un'azione che ha il proprio fine in sé stessa e un'attività produttiva il cui fine sta invece nell'opera, contiene «il germe di un'aporia», della quale paghiamo ancora le conseguenze. Identificare, come ha fatto Aristotele, l'*energeia* umana con l'«*energeia* dell'anima secondo il *logos*» (p. 18), fa dell'umano un essere condannato alla scissione. A caratterizzarlo è infatti da una parte l'attività inoperosa del *logos*, dall'altra le diverse attività produttive nelle quali si impegna senza sosta. Per risolvere questa scissione, Agamben suggerisce di aggirare la distinzione aristotelica, prendendo sul serio proprio quell'ipotesi che Aristotele aveva scartato: forse l'uomo è un vivente «nato senz'opera», forse l'uomo, come tale, non ha un'opera specifica. A partire da questa ipotesi «interessantissima» sarà anche possibile ripensare il luogo dell'arte nel presente.

Nell'antica Grecia l'arte era *poiesis*, ma a partire dal Rinascimento essa è si è trasformata in una sorta di *praxis*. Tramite una trasposizione «sciagurata» del lessico teologico all'ambito artistico, l'arte ha smesso di risiedere nell'opera per trovare posto «nella mente dell'artista». Così essa è divenuta frutto della creatività e si è prodotta quella che Agamben chiama «la “macchina artistica” della modernità» (p. 20), la cui prestazione consiste nello stringere l'opera e l'operazione creativa in un vincolo indissolubile, per il tramite dell'artista. L'unico luogo possibile per l'opera d'arte è ormai la stessa operazione creativa dell'artista. Nella tappa archeologica costituita dall'arte contemporanea, si assiste infine a un ulteriore slittamento del paradigma dell'opera, questa volta in direzione della *performance*. Per Agamben, la *performance* è un «ibrido terzo» tra *poiesis* e *praxis* nel quale è l'azione stessa che pretende di presentarsi come opera (p. 25). Non più opera come prodotto dell'azione, non più azione senza prodotto, ma azione *in quanto* opera: il *ready-made*, ovviamente.

Certo Agamben non poteva non sottolineare la torsione decisiva impressa da Duchamp al movimento dell'arte contemporanea, ma l'aspetto più interessante è altrove: a suo parere, la diffusione della *performance* come opera d'arte ha reso possibile l'«apparire del conflitto storico, in ogni senso decisivo, fra arte e opera, *energeia* e *ergon*» (p. 27). Quali sono i vantaggi dell'emergere di questo conflitto? Se, certamente, la *performance* non è riuscita a disattivare la macchina artistica, e anzi continua ad alimentare quei «templi dell'assurdo» (p. 26) che sono i musei, quantomeno ha iniziato a far girare la macchina a vuoto. Si è aperta così la possibilità di dismettere definitivamente quest'ultima e di abbandonare il paradigma della creazione artistica. Ciò è possibile però, avverte Agamben, solo a patto di abbandonare, al tempo stesso, «l'idea che vi sia qualcosa come una suprema attività umana» (p. 27). Solo accogliendo l'ipotesi che «l'uomo sia un animale essenzialmente *argos*, inoperoso» (p. 48) l'arte può divenire una forma dell'uso, solo *uno* fra i modi di costituire sé come forma di vita.

La questione della *performance* è discussa nuovamente nella lezione dedicata all'archeologia del comando, dove Agamben riflette sul ritorno patologico del rimosso religioso nel mondo contemporaneo. Questo ritorno della religione ha infatti a che fare con la «crescente fortuna della categoria del performativo» (p. 105), gemello linguistico della *performance* artistica. “Comando”, ricorda Agamben è un altro e meno noto significato di “*archè*”, oltre a “origine”. Un'archeologia del comando sarà dunque, paradossalmente, una archeologia dell'*archè* stessa. Per svolgerla, egli prende nuovamente le mosse da Aristotele il quale, definendo il discorso apofantico come il solo di cui si possa dire se sia vero o falso, ha decretato l'abbandono dei discorsi non apofantici, tra i quali si colloca il comando, «alla competenza dei retori, dei moralisti e dei teologi» (p. 99).

Da qui, Agamben procede a ipotizzare l'esistenza di due ontologie distinte - «forse l'acquisizione essenziale della mia ricerca» (p. 103). Da una

parte, un'ontologia dell'asserzione apofantica, propria della filosofia e della scienza, nella quale la relazione tra linguaggio e mondo si trova a essere *asserita*. Dall'altra, un'ontologia del comando, imperativa, propria del diritto, della religione e della magia, nella quale la relazione fra linguaggio e mondo è, invece, *comandata* (pp. 102-103). L'aspetto interessante, più che nella distinzione, sta nella prospettiva diagnostica: diversamente da chi lamenta l'invasione della scienza e del sapere esperto nel mondo contemporaneo, Agamben sostiene che l'ontologia del comando stia progressivamente soppiantando quella dell'asserzione (p. 105): la contemporaneità non appartiene alla scienza, piuttosto, è l'epoca della religione, della magia e del diritto. Questi ultimi governerebbero «in realtà segretamente il funzionamento delle nostre società che si vogliono laiche e secolari» (p. 106). Un ritorno del religioso, questo, che (solo) un'archeologia filosofica si mostra in grado di svelare.

Per apprezzare meglio il senso di questa ipotesi sulla centralità dell'ontologia del comando, bisogna notare come il performativo linguistico svolga in filosofia lo stesso ruolo che la *performance* svolgeva nell'arte: quella appariva come un ibrido terzo tra *poiesis* e *praxis*, questo si trova all'incrocio fra le due ontologie, senza riuscire però a disattivarne la separazione. Nel caso dell'arte, l'ibridazione aveva fatto girare a vuoto la macchina artistica. Nel caso dell'ontologia, invece, è il mondo stesso, in un certo senso, a girare a vuoto. Nella «cesura fra ontologia e prassi, fra essere e agire» (p. 131), infatti, la contemporaneità appare tutta sbilanciata sulla prassi e sull'agire, nella forma, appunto, della *performance*. Si tratta di un mondo dimentico dell'essere, privo di fondamento ontologico e assolutamente chiuso in un circolo di autoriferimento. Circolo linguistico, per non dire ermeneutico, come quello innescato dal «puro imperativo» di Jacques Derrida - «interpreta!» (p. 95) - che Agamben sembra considerare come un'espressione paradigmatica di questa svolta dell'ontologia dall'asserzione al comando.

Segno del riaffacciarsi del rimosso religioso, e dell'avanzata dell'ontologia del comando, è anche e soprattutto il trionfo del capitalismo, in quanto fede assoluta nella fede stessa, fede nel *creditum*, nel denaro. Un denaro che assomiglia sempre più al linguaggio, e che, in modo evidente a partire dalla sospensione della convertibilità in oro, è diventato unico referente di sé stesso. D'altra parte, sostiene Agamben, il capitalismo come la cristologia «non conosce un principio» ed è perciò «intimamente anarchico» (p. 128). Inutile, allora, cercare di frenare la deriva linguistico-finanziaria e religiosa del capitalismo cercando di tornare «a un solido fondamento nell'essere» (p. 132). Piuttosto, si tratterà di comprendere la «profonda anarchia della società in cui viviamo» per poter porre finalmente il problema della «vera anarchia».

Quindi, per l'opera e per l'anarchia, Agamben ripropone l'argomento filosofico che aveva applicato alla vita, al diritto e al linguaggio nei volumi

di *Homo sacer*. A fronte di un dispositivo duale, fondato sull'autoriferimento, egli si impegna a creare concetti che lo rendano inattivo, che lo sospendano. Tali concetti non possono coincidere con la scelta di uno o dell'altro polo del dispositivo. Per disattivarlo occorre invece situarsi e stare, contemplanti, nell'indistinzione fra i due: «La soglia di indiscernibilità è il centro della macchina ontologico-politica: se la si raggiunge e ci si tiene in essa, la macchina non può più funzionare» (Agamben 2014, p. 304). Così, non si tratta di ritrovare la solidità perduta dell'essere, come in *Homo sacer* non si trattava di tornare a una *zoē* prima della sua distinzione dal *bíos*. Una tale solidità, infatti, dato il potere presupponente dell'ontologia e della politica, non c'è ed è come se non ci fosse mai stata. Bisogna invece stare nell'anarchia presente per trovare la «vera anarchia», come bisognava stare nell'indistinzione fra *zoē* e *bíos* per trovare una forma-di-vita.

Le conclusioni del libro sono dunque vicine a quelle de *L'uso dei corpi*: nella «potenza destituente» e nell'inoperosità «è in questione la capacità di disattivare e rendere inoperante qualcosa – un potere, una funzione, un'operazione umana – senza semplicemente distruggerlo, ma liberando le potenzialità che in esso erano rimaste inattuato per permetterne così un uso diverso» (p. 345). Il paradigma dell'uso torna in *Creazione e anarchia* come possibilità di disattivazione della trappola ontologica, linguistica, politica (e artistica) in cui ci troviamo presi.

Riferimenti bibliografici

G. Agamben, *Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*, Einaudi, Torino 2005.
Id., *L'uso dei corpi*, Neri Pozza, Milano 2014.

G. Agamben, *Creazione e anarchia. L'opera nell'età della religione capitalista*, Neri Pozza, Milano 2017.

Il filosofo inoperoso

Marco Mazzeo

Homo sacer. Edizione integrale (1995-2015).



Vendite in libreria o traduzioni in lingua straniera, citazioni rilevate da *software* o numero di conferenze sparse per il globo: qualunque sia il criterio, Giorgio Agamben resta il filosofo più noto in circolazione. Durante seminari affollati non è difficile constatare da parte degli astanti un moto di assenso tanto acceso da assumere toni accorati, quasi un tifo impaziente. Negli ambienti accademici, invece, questa popolarità produce reazioni diverse. Frequente è l'atteggiamento di chi, dal prossimo libro, attende la buona novella. Sempre nutrito, però, è lo schieramento di coloro che diffidano. Un recente bilancio su cosa significhi «fare filosofia oggi» ricorre alla mossa retorica della *damnatio memoriae*: il nome di Agamben non compare mai, neanche tra i «filosofi mediatici» (categoria a cui apparterebbe Massimo Cacciari: Marconi 2014, p. 47 e sgg.) o nel cliché della «figura nietzschiana che è insieme profeta di un mondo nuovo e ribelle all'ordine esistente» (il riferimento è a Toni Negri: *ivi*, p. 5). Non mancano critiche esplicite, di ordine teorico-filologico. Derrida (2002, p. 391 e sgg.) obietta che il lessico greco circa la vita è meno dicotomico di quanto vorrebbe Agamben; nel numero in uscita della rivista "Palinstesti" che dedica una sezione alla discussione di *Homo sacer* (*Vita, istituzioni, forme-di-vita: a partire da Homo sacer di Agamben*), emerge, ad esempio, che in *Altissima povertà* il pensiero francescano è rappresentato secondo una prospettiva monoculare (Parisoli 2019).

Quale che sia l'attitudine prediletta, rimane un elemento di fondo: l'opera di Giorgio Agamben è ossigeno per chi, nell'epoca dell'ANVUR e VQR, boccheggia. Non è un mistero che l'intento programmatico dei dispositivi ministeriali sia fare della scrittura filosofica un "prodotto". Il bravo filosofo dovrebbe coincidere con l'icona tirata a lucido dell'operaio

linguistico, in linea con il mercato giacché veloce esecutore del compito aziendale. La logica è neoliberale: ridurre la *prassi a poiesis*, l'agire politico in produzione di opere, tramite la richiesta di un numero inflattivo di pubblicazioni brevi in grado di dare risposta a problemi di dettaglio. Se in gamba e fortunato, il filosofo può ambire a essere «un operaio specializzato» (Marconi 2014, p. 19). L'«artigiano competente» (*ibidem*) può aiutare le tecnoscienze a sciogliere interrogativi raffinati: a chi dare un fegato per il trapianto? Al vegetariano infetto o all'alcoolista privo di virus? Meno peggio l'estinzione dei ghepardi o la scomparsa dei puma di montagna?

La filosofia di Agamben, cioè dell'autore contemporaneo più discusso nel mondo, *non appartiene a questo scenario*. Basta scorrere le pagine del ciclo *Homo sacer* (ora disponibile in un volume unico, *Edizione integrale. 1995-2015*, Quodlibet) per constatare che uno dei suoi tratti distintivi consiste nella completa mancanza di allineamento al dispositivo accademico. Invece di saggi brevi Agamben produce libri corposi; piuttosto che inserire i giovani nel mondo del lavoro, il filosofo mette in discussione la coppia "produzione"/"prassi". È opportuno, a tal proposito, combattere un equivoco esiziale. Sarebbe scorretto giudicare questa scelta (un ciclo monografico pluriennale) frutto di una idiosincrasia. È vero il contrario. *Questa mancanza di allineamento è la filosofia*, non uno dei suoi bizzarri contenuti. La pubblicazione integrale del ciclo è meritoria proprio perché scoraggia la tentazione diffusa di accettare la singola proposta concettuale (l'opposizione tra *zoé*, «vita naturale riproduttiva», e *bios* «vita politica qualificata»: *ivi*, p. 103) per poi ricordare che comunque il filosofo è l'equivalente verbale del produttore di scarpe. Di *Homo sacer* preziosa perché filosofica è la cornice; discutibile *perché filosofico* è il singolo contenuto paesaggistico. È proprio la discutibilità, infatti, a fare la differenza tra filosofia e produzione di calzature. Le scarpe, notoriamente, non posso esser messe in discussione: piacciono o non piacciono, *de gustibus non est disputandum*. D'altro canto, tra le aziende del cuoio mettere in questione il principio di autorità è una pratica che pare non goda di reputazione ottima.

Sarebbe impensabile, nonché arrogante, tentare il bilancio di due decenni di ricerca in poche righe. *Forse* è possibile, il corsivo è d'obbligo, tratteggiare in modo maldestro il profilo di una traccia tematica sulla quale, grazie allo sguardo sinottico offerto da questa iniziativa editoriale, sarà più semplice discutere. È noto, ad esempio, che uno dei cardini della prospettiva agambeniana sia il concetto di «inoperosità». Nel primo titolo che compone il ciclo se ne individua il luogo d'origine: «Il tema [...] della pienezza dell'uomo alla fine della storia [...] appare per la prima volta nella recensione di Kojève a Queneau» (*ivi*, p. 66). Si aggiunge: «L'unico modo coerente di intendere l'inoperosità sarebbe quello di pensarla come un modo generico della potenza, che non si esaurisce [...] in un *transitus de*

potentia ad actum» (*ibidem*). In *Homo sacer. Potere e nuda vita del 1995* il termine compare solo in questa occasione, sembra quasi destinato al ruolo di semplice addentellato dell'ampia ricostruzione biopolitica inaugurata dal volume. La rilettura sistematica dei testi conferma invece che, dopo *l'incipit* dimesso, l'inoperosità ha finito col divenire un concetto chiave. Insieme a «uso» e «tempo messianico» rappresenta l'architrave di un ampio lavoro archeologico.

A suggello del ciclo, ne *L'uso dei corpi* il termine ricorre nelle pagine finali. L'inoperosità e la contemplazione sono «gli operatori antropogenetici, che [...] rendono il vivente disponibile per quella particolare assenza di opera che siamo abituati a chiamare «politica» e «arte» (*ivi*, p. 1279). Il capitalismo contemporaneo tende a ridurre la prassi in produzione non solo nelle università: occupa il cittadino a cercare reddito e consumare merci; trasforma il lavoro linguistico (l'operatore al *call-center*, l'educatrice all'asilo, il *rider* in bici) nell'equivalente disperato della catena di montaggio. La «mancanza di opera» è un'espressione polemica verso uno dei mantra contemporanei, poiché indirizzata esplicitamente «contro l'enfasi ingenua sulla produttività e sul lavoro» (*ivi*, p. 383).

La questione è affrontata con chiarezza ne *Il regno e la gloria*, forse la sezione del ciclo che dedica al tema il maggior numero di pagine. L'inoperosità trova uno dei suoi esempi storici nel sabato ebraico: coincide con il tempo del «né un fare, né un non fare» (*ivi*, p. 603), richiama la figura di un dio «inoperoso» e insieme «immanente». Il «canto» angelico (*ivi*, p. 530), «l'inno» (*ivi*, p. 599) e la figura cavalleresca del «Re pescatore» (*ivi*, p. 445) sono solo alcune delle esemplificazioni di un concetto limite che mira al superamento del demiurgo artigiano ma anche della prassi rivoluzionaria (*L'uso dei corpi* aggiunge all'elenco la figura esistenziale dell'artista e la forma grammaticale del verbo deponente: *ivi*, pp. 1250-1278).

L'inoperosità non coincide con «l'acedia» (*ivi*, p. 603), alla cui analisi è dedicata un'opera che precede il ciclo (Agamben 1977), né con «inerzia o riposo» (Agamben 1995-2015, p. 610). L'espressione allude piuttosto a una diversa qualità della vita: se il religioso insiste sul carattere eterno del *post mortem*, *Homo sacer* si riferisce a «una attività senza sofferenza e molta facilità» (*ivi*, p. 611) in cui «il *bios* coincide senza residui con la *zoé*» (*ivi*, p. 612). La mancanza di opera non è solo una nuova forma politica ma fondamento dell'esistenza politica in quanto tale. Il brano che chiude il ciclo, citato poco sopra, ripete parola per parola un passo presente già ne *Il regno e la gloria*. Come si diceva, siamo di fronte a uno degli «operatori metafisici dell'antropogenesi» (*ivi*, p. 612) poiché «il politico [...] è [...] la dimensione che l'inoperosità della contemplazione [...] incessantemente apre e assegna al vivente» (*ibidem*).

Da una rilettura complessiva emerge che l'inoperosità costituisce un termine chiave anche in un altro senso. Per un verso allude al compimento

della natura sabatica dell'animale umano (*ivi*, p. 607). Per un altro, «inoperosità» è un termine metateorico. In conclusione a *Il regno e la gloria* si afferma, per esempio (*ivi*, p. 620), che «pensare la politica [...] a partire da una disarticolazione inoperosa tanto del *bios* che della *zoé* è quanto resta assegnato come compito a una ricerca a venire». Inoperoso non è solo il fine dell'indagine ma anche il metodo di un «conflitto con il diritto» che lo renda «inoperoso attraverso l'uso» (*ivi*, p. 996). Senza opera è l'umano descritto dal ciclo; *Homo sacer* agisce tramite un processo di disattivazione inoperosa. Senza opera è l'oggetto (l'umano come animale privo d'opera che gli sia propria: *ivi*, p. 608), la sua *trasformazione* (far «uscire [...] la politica dal suo mutismo e l'autobiografia dalla sua idiozia»: *ivi*, p. 1018) e anche il *mezzo* teorico con il quale mettere a fuoco sia il primo che la seconda (una concatenazione di testi non conclusa ma «abbandonata»: *ivi*, p. 1011).

Naturalmente, la centralità di un concetto non garantisce, di per sé, della sua efficacia. Dal punto di vista filosofico, lo abbiamo visto, l'inoperosità consiste in un processo di disattivazione che faccia «girare a vuoto» (*ivi*, p. 1278) le antinomie costitutive della tradizione metafisica. In molti casi, però, il loro superamento non sembra sfociare in un *tertium datur*, in un piano d'evasione da alternative asfittiche perché binarie. Spesso il ciclo sembra prediligere l'esaltazione pura di uno dei termini che costituiscono la coppia. Contro la tradizione che afferma «il primato dell'*energeia*» (*ivi*, p. 699), Agamben predilige la potenza (Nizza, 2019, p. 171); tra *bios* e *zoé* l'autore predica la necessità di «una forma di vita tutta versata nella nuda vita, un *bios* che è solo la sua *zoé*» (Agamben 1995-2015, p. 168). Circa la coppia *poiesis/praxis*, si opta esplicitamente per una «*praxis sui generis*» (*ivi*, p. 612).

L'inoperosità è una nozione interessata innanzitutto a disattivare la facoltà umana di azione con opera. In tal modo si rischia, però, una risposta reattiva. Contro il mondo neoliberale che riduce la necessità umana di produrre i mezzi per la sopravvivenza alla forma storica del lavoro salariato, Agamben è tentato di far fuori sia il secondo che la prima. Il pericolo è di esser catturati in una procedura inversa per orientamento circa il significato antropologico del lavoro, ma simile per logica. Rischiamo di trovarci ancora in una filosofia riduttiva e purista: invece del puro profitto si afferma la *pura* vita, al posto del solo atto Agamben auspica la *pura* potenza, la caricatura neoliberale della *poiesis* è sostituita dalla *pura* azione.

Riferimenti bibliografici

- G. Agamben, *Stanze. Il fantasma nella cultura occidentale*, Einaudi, Torino 2011.
J. Derrida, *La bestia e il sovrano. Volume I (2001-2002)*, Jaca Book, Milano 2009.
D. Marconi, *Il mestiere di pensare. La filosofia nell'epoca del professionismo*, Einaudi, Torino 2014.

A. Nizza, *Maradona impolitico? Per una critica dell'inoperosità*, in "Palinsesti", n. 5, 2019, parte monografica dedicata a *Vita, istituzioni, forme-di-vita: a partire da "Homo sacer"* di Agamben, a cura di A. Bertolini, G. Guadagni e C. D'Aurizio.

L. Parisoli, *Il discorso francescano tra normativismo e anomia. Leggendo "Altissima povertà"*, in "Palinsesti", cit.

Giorgio Agamben, *Homo sacer. Edizione integrale (1995-2015)*, Quodlibet, Macerata 2018.

Il gesto filosofico di Agamben

Felice Cimatti

Il Regno e il Giardino.



Ogni filosofo, e come è sempre più evidente non basta insegnare filosofia in una università per essere un filosofo, incarna un gesto peculiare. Un gesto che è il *suo* gesto, solo suo, inconfondibile (per converso, un filosofo privo di un simile gesto non è propriamente un filosofo). Un gesto del genere, la cui imperscrutabile origine si colloca al di qua della scelta soggettiva perché ha a che fare più con lo stile e il carattere che con la volontà, rende quell'essere umano un filosofo. Cioè qualcuno che, proprio con quel gesto, ci mostra la possibilità di un'azione che, prima di quello stesso gesto, nessuno immaginava fosse praticabile. In effetti quello che rimane, di un filosofo (ma anche di un artista, e in fondo di ogni essere umano che abbia fatto della sua esistenza un campo di sperimentazione), è proprio quel gesto.

In questo senso la storia della filosofia non è propriamente la storia delle idee di questo o quel filosofo: è piuttosto una scuola in cui si impara a muovere il corpo/pensiero in un modo particolare. Precisiamo questo punto, perché spesso si pensa che la filosofia sia un fatto prevalentemente, se non esclusivamente, cerebrale. Prendiamo, ad esempio, il caso delle tecniche yoga. Si tratta di imparare ad assumere posizioni apparentemente "innaturali", come quella che si può vedere nell'immagine del celebre maestro indiano Iyengar. Tuttavia, una volta che tendini e muscoli hanno esplorato questa possibilità, è tutto il corpo/mente che acquista una elasticità che prima era semplicemente impensabile. Il gesto filosofico, come una posizione yoga, rende esplorabile un campo d'azione che, prima di quel gesto, non esisteva. O meglio, quel campo era da sempre virtualmente disponibile, tuttavia nessuno l'aveva ancora esplorato né tantomeno credeva che ci fosse ancora qualcosa da esplorare. Quindi di fatto era come se non ci fosse. In questo senso la filosofia rende liberi, perché ci mostra che

laddove pensavamo pigramente che non ci fosse niente da fare, ebbene anche in quel caso c'è una azione possibile. Basta cercarla, e se non la troviamo, allora occorre inventarsela.

Il gesto filosofico, pertanto, è gesto in quanto contemporaneamente pensiero e azione; proprio per questo è filosofico. È quindi anche un gesto potenzialmente politico, benché non nel senso che propone una esplicita azione politica, piuttosto perché è un gesto che offre al corpo un'inaspettata opportunità di movimento. Perché pensare significa agire. Wittgenstein, nel § 11 della prima parte delle *Ricerche Filosofiche*, propone al riguardo un paragone divenuto celebre: «Pensa agli strumenti che si trovano in una cassetta di utensili, c'è un martello, una tenaglia, una sega, un cacciavite, un metro, un pentolino per la colla, la colla, chiodi e viti. – Quanto differenti sono le funzioni di questi oggetti, tanto differenti sono le funzioni delle parole. (E ci sono somiglianze qui e là)». Ogni parola del linguaggio, cioè ogni operazione concettuale, dischiude un campo d'azione, che senza quella parola non sarebbe possibile. Ogni gesto filosofico è uno di quegli strumenti, cioè una di quelle possibilità di azione.

È importante sottolineare un punto, che una erronea rappresentazione dalla filosofia oggigiorno porta spesso a trascurare. Un falegname usa tutti quegli strumenti, anche se avrà una particolare predilezione per uno in particolare. Questo significa, per essere più espliciti, che un filosofo non smette mai di pensare insieme ad Aristotele e Platone, ad esempio, anche se non è uno specialista della filosofia aristotelica o platonica. Così come per un falegname il martello è sempre attuale, così per un filosofo Aristotele è sempre attuale. Questo significa che il filosofo, cioè chi propone gesti filosofici, non lavora come uno scienziato, per il quale, invece, una teoria scientifica antica è inutilizzabile.

In questo senso quello filosofico ha a che fare più con il gesto di un falegname, o di un pittore, che con quello di un neurologo che studi le connessioni cerebrali all'interno di una particolare area della neocorteccia. Ma solo "in un certo senso", perché spesso il neurologo, che crede di avere a che fare solo con fatti, non si accorge che i fatti di cui si occupa sono impregnati di impensati gesti filosofici. Si pensi, per fare un solo esempio, a quegli scienziati che cercano nel cervello quella che chiamano la "base materiale" delle attività mentali. Ma siamo così sicuri che le "attività mentali" esistano davvero? La mente è un fatto, o un pregiudizio metafisico? Vale lo stesso per il corpo, ovviamente, che non è che l'altra faccia dello stesso dualismo originario.

Se ora ci chiediamo qual è il gesto filosofico di Giorgio Agamben, il gesto che ha consegnato alla filosofia, e che d'ora in poi nessun filosofo potrà ignorare, potremmo indicarlo nella paziente e tenace operazione con cui torna alle cesure fondamentali del pensiero (quelle che formano la nostra tradizione metafisica), come appunto quella fra mente e corpo, cercando di mostrarne le impensate possibilità di azione che ancora ci

offrono. Ogni dualismo costringe il pensiero, e quindi il corpo, a scegliere fra opzioni precostituite, e quindi comunque insoddisfacenti. Perché ogni dualismo costringe a muoversi o così o così. Il dualismo pensa e agisce per noi.

Agamben non cerca di mostrare che il dualismo è sbagliato, o che è superabile scegliendo uno dei due versanti contrapposti, come il materialista che trascura la mente, o l'idealista che privilegia la mente. Cerca piuttosto di trovare in quel dualismo una via di fuga che finora non avevamo scorto. Una via di fuga che non avevamo intravista proprio perché noi siamo il prodotto di quel dualismo. Tuttavia in quello stesso dualismo è implicito un movimento di pensiero che non abbiamo ancora esplorato. Il gesto filosofico di Agamben consiste allora nel disattivare quel dualismo, cioè nell'impedirgli di pensare al posto nostro.

Pensiamo al dualismo che esplora nel suo ultimo libro, *Il Regno e il Giardino*. Il regno è il Regno di Dio, che ci aspetta alla fine dei tempi. Il giardino è quello del Paradiso terrestre che, come non facciamo che stancamente ripetere, è definitivamente perduto. La nostra condizione, così vuole il dualismo in cui siamo intrappolati, è sospesa fra un passato per sempre passato, ed un futuro per sempre futuro. In mezzo siamo noi, fra rimpianto e speranza, fra memoria e desiderio, fra una inattualità svanita e un'inattualità a venire. Agamben torna a questo dualismo, e attraverso un lavoro come sempre minuzioso e appassionante, ne mostra non solo i vicoli ciechi, ma anche e soprattutto le vie inesplorate che ancora contiene. Che ha sempre contenuto.

In questo senso si può leggere Agamben a partire dalla sesta tesi de *Sul concetto di storia* di Benjamin, quando scrive che si tratta di «riattizzare nel passato la scintilla della speranza» (Benjamin 1997, p. 27). Perché la speranza, l'unica speranza effettivamente praticabile, è nel passato, non nell'inesistente futuro. Un passato che continua ad essere operativo nel presente, perché determina il nostro modo di agire e di pensare, e che tuttavia non è mai chiuso in modo definitivo. «Il pensatore rivoluzionario», scrive Benjamin, lavora sul «potere delle chiavi che un attimo» presente «possiede su una ben determinata stanza del passato, fino ad allora chiusa» (*ivi*, p. 55). Agamben, nei suoi libri, così come un bravo fabbro, tira fuori dalla sua cassetta degli attrezzi delle chiavi di cui ignoravamo l'esistenza (i fabbri più bravi sono anche un po' scassinatori), chiavi con cui possiamo aprire stanze del passato che non sapevamo di poter aprire.

Vediamo intanto, prima di entrare nel merito della proposta di Agamben, di capire qual sia la posta in gioco discussa ne *Il Regno e il Giardino*. Nell'alternativa fra regno e paradiso si perde la possibilità di una esistenza "felice" in questo mondo. Se infatti la beatitudine è possibile solo nel Regno di Dio, allora sicuramente non è possibile in questa esistenza. Vale lo stesso per il Paradiso, la cui felicità è perduta per sempre. Quindi, anche in questo caso è esclusa dal presente. Stretto in questo dualismo si

pone la questione di come pensare una vita felice che non sia costretta fra un ieri che trapassa senza fine in un domani, e viceversa, senza mai soffermarsi in un oggi. La posta in gioco, allora, è «la scissione fra “natura e grazia”» (Agamben 2019, p. 87); quindi, o natura o grazia, o vita o salvezza, o corpo o spirito.

Agamben articola la sua operazione di disattivazione lavorando sulla nozione di peccato, che – da Agostino in poi – è stato considerato come l’evento che ha determinato la cacciata dell’umano dal paradiso: «In ogni caso, se il fattore decisivo del dispositivo è il peccato, si può dire allora che il vero senso della dottrina del peccato originale è quello di scindere la natura umana e di impedire che in essa natura e grazia possano mai coincidere in questa vita» (*ivi*, p. 96). A partire da questa scissione si determina un destino, anche politico, come quello alla base del fallimento disastroso dell’utopia comunista nel secolo scorso, che da un lato rinviava indefinitamente la realizzazione della società senza classi, dall’altro condannava ad una esistenza sotto un paranoico controllo poliziesco.

Ma cos’è allora il paradiso? È davvero contemporaneamente perduto e rimandato, oppure è ancora misteriosamente operativo nelle nostre esistenze? «Il paradiso», scrive Agamben, «è ciò a cui l’uomo deve far ritorno senza esservi mai veramente stato. D’altra parte, il ritorno non va inteso in senso temporale, ma ha già sempre avuto luogo, in modo che uscita e ritorno siano compresenti» (*ivi*, p. 61). Il dualismo vorrebbe che o si è nel paradiso, o se ne è fuori. Si tratta invece di lavorare sulla possibilità di “abitare” entrambe le situazioni nello stesso tempo. Fare della vita un paradiso, ma anche fare del paradiso una vita. Ossia, per usare l’alternativa discussa più sopra, disattivare la distinzione fra grazia e natura. Questo significa, tornando a Benjamin, che in ogni momento c’è «una chance rivoluzionaria», ossia, c’è una via di fuga.

Agamben, contro il coro disfattista del nostro tempo, mostra come c’è sempre qualcosa da inventare, una mossa inattesa, uno scarto che può rovesciare la situazione. Il Regno non è domani, il Regno c’è sempre stato (il Paradiso era già il Regno); bisogna sempre di nuovo offrirgli una occasione per presentarsi. Bisogna stare nel presente come se ci si trovasse alla fine dei tempi, e quindi non si trattasse più di un presente cronologico. Stare nel tempo senza starci, così come stanno nel tempo un animale, una nuvola oppure un angelo. Riuscire a fare della vita un paradiso, cioè un luogo di grazia, senza tuttavia smettere d’essere un luogo vivente, terreno, qui ed ora:

Il paradiso – la vita in tutte le sue forme – non è mai stato perduto: è sempre stato al suo posto e permane come modello intatto del bene anche nel continuo abuso che l’uomo ne fa, senza riuscire in nessun caso a corromperlo. Il paradiso celeste, che non si distingue da quello terrestre, in cui l’uomo non è ancora

penetrato, coincide con il ritorno alla natura originaria, che, intatta e indelibata, attende fin dall'inizio dei tempi tutta l'umanità (*ivi*, p. 63).

Il paradiso non è altrove, e non è nemmeno in quella natura "incontaminata" che cercano i palati squisiti dell'ambientalismo. L'antropocene è paradisiaco così come la foresta amazzonica prima dell'arrivo dei *conquistadores*, o quanto l'immensa discarica che ci travolge nell'immagine seguente. Il paradiso – se c'è – c'è sempre stato. La sfida, immensa come quella discarica, è trovare il paradiso anche là dentro, oltre ogni ingenua idea di purezza, di natura e di bellezza. Perché la grazia non illumina il paradiso perché questo è un luogo meraviglioso; al contrario, è la grazia che rende paradisiaco qualunque luogo, anche e soprattutto una discarica. Ma che cos'è la grazia se non la capacità di vivere una discarica come se fosse un paradiso?

Il gesto filosofico di Agamben, in definitiva, non risolve il dualismo, piuttosto lo scioglie al suo stesso interno. Un gesto che, come scrive Wittgenstein nella *Conferenza sull'etica* (contenuta all'interno del libro *Lezioni e conversazioni*), ci offre la possibilità di vedere il mondo come un "miracolo". E che cos'è un miracolo se non appunto il collasso della distinzione fra Giardino (dell'Eden) e Regno? Il "miracolo" appare quando si diventa capaci di abitare nella congiunzione che unisce e separa allo stesso tempo il giardino e il regno. Nel "miracolo", il Paradiso è ora, ma questo significa che siamo infine nel Regno; ma siccome il Regno è alla fine dei tempi, quello del "miracolo" non è un tempo cronologico, un tempo misurabile. Al contrario, è un tempo, scrive Agamben sulla scorta di Benjamin, "messianico", cioè appunto quel momento del tempo in cui si disattiva il tempo cronologico, quello della memoria e della speranza. Il tempo "messianico", quindi, è il tempo della coincidenza di vita e grazia:

In questione non sono, cioè, due momenti di una cronologia, ma una trasformazione messianica del tempo; si tratta, in ogni caso, di afferrare una presenza, ma questa è tale da implicare un'alterazione radicale dell'esperienza del tempo, che impedisce di collocarla soltanto in un punto cronologico determinato. Lo stesso può dirsi del Regno: esso è presente qui e ora, ma è, insieme, sempre in atto di venire, sempre ad-veniente, senza che questo possa implicare una dilazione (*ivi*, p. 118).

Torniamo, infine, alla discarica: se il Giardino è questa discarica, allora il Regno è questa stessa discarica. Ma questo significa che non è più semplicemente una discarica, perché è illuminata dalla grazia. Vederla come miracoloso apparire del Regno vuol dire infatti destituirli dalla condizione di puro evento del mondo. Così la grazia salva la discarica, ma

allo stesso tempo la discarica permette alla grazia di mostrarsi: «Solo il regno dà accesso al Giardino, ma solo il Giardino rende pensabile il Regno» (*ivi*, p. 120).

Riferimenti bibliografici

W. Benjamin, *Sul concetto di storia*, Einaudi, Torino 1997.

Giorgio Agamben, *Il Regno e il Giardino*, Neri Pozza, Milano 2019.

Abitare le rovine

Edoardo Fabbri

Quando la casa brucia.



Quando la casa brucia è un libricino di Giorgio Agamben che apre sulla catastrofe in cui viviamo, sulle macerie della modernità. Non si concentra tanto sulle cause, ma sugli effetti di questa condizione. Ma sin da subito il lettore si può accorgere che questa catastrofe non viene così intensamente descritta per amore delle macerie, ma per le vie di fuga che le attraversano. Agamben si interroga sul campo di possibilità che questa catastrofe fisica e metafisica può offrire. Vengono così raccolti in quattro saggi alcune delle tematiche più care all'autore. Il tema della *soglia*, concetto apparso già ai tempi de *Sui limiti della violenza* (1970); il tema del *linguaggio* e dei suoi *stati limite*, delle figure che ne fanno uso e che lo portano, insieme alla parola, ad esporsi nella sua totale mancanza di fondamento: il testimone, il profeta, il poeta.

Nelle prime pagine troviamo un'immagine sui cui vale la pena soffermarsi e che può funzionare da chiave di lettura dell'intero testo: «Se solo nella casa in fiamme diventa visibile il problema architettonico fondamentale, allora puoi ora vedere la posta in gioco nella vicenda dell'Occidente, che cosa essa ha cercato a ogni costo di cogliere e perché non poteva che fallire» (Agamben 2020, p. 13).

Possiamo leggere questo passaggio come un crocevia temporale, tematico, un vettore che richiama a sé diversi mondi, presenti, passati e forse futuri: l'autore non mostra solamente una modalità con cui la contemporaneità può essere compresa, ma getta possibili ponti con altri autori e con il proprio passato. La stessa immagine appare infatti in apertura e in chiusura del suo primo volume pubblicato: *L'uomo senza contenuto* (1970), un saggio sull'arte in cui Agamben criticava radicalmente il campo dell'estetica (kantiana) intesa come approccio "disinteressato" al mondo dell'arte: «Secondo il principio per cui è solo nella casa in fiamme

che diventa visibile per la prima volta il problema architettonico fondamentale, così l'arte, giunta al punto estremo del suo destino, fa diventare visibile il proprio progetto originale» (Agamben 1971, p. 172).

Potremmo chiederci perché il filosofo va a riprendere oggi un'espressione usata una volta, 50 anni fa in un libro sull'arte? E che relazione c'è tra l'arte e la crisi della modernità descritta così lucidamente all'inizio di questo libricino?

Piuttosto che pensare la bellezza alla stregua di Kant, in termini puramente negativi: «Piacere senza interesse, universalità senza concetto, finalità senza fine, e normalità senza norma» (*ivi*, pp. 63-64), in questo primo volume emerge la bellezza come "promessa di felicità" (Stendhal). L'arte nell'ottica di Agamben (ma anche nella nostra prospettiva) non è una sfera separata dalla vita, un campo in cui l'uomo produce opere di vario genere destinate alla fruizione da parte di "spettatori", ma è in intima relazione con ogni campo dell'esistenza. Se «l'uomo», come scrive Agamben, «ha sulla terra uno statuto poetico» (*ivi*, p. 153) in quanto «qualsiasi causa capace di addurre una cosa dal non-essere all'essere è *poiesis*» (Platone, *Simposio* 205b), la critica dell'arte che qui ci propone è in realtà una critica alla metafisica occidentale, una critica che investe ontologicamente l'essere umano.

Come ha scritto più recentemente in *L'uso dei corpi* (2014), se le pratiche artistiche soprattutto dal '900 in poi, altro non sono che un «uso di sé» e se l'*ethos* non è altro che «il modo in cui ciascuno entra in contratto con sé», allora l'arte «appartiene innanzitutto all'etica, non all'estetica» (Agamben 2014, p. 314). Per Agamben l'estetica, come ha affermato qualche anno fa in una conferenza tenuta all'università di Mendrisio (Academy of Architecture in Mendrisio, lecture: *L'uso dei corpi*, 7/03/2013), non è una categoria immanente all'arte stessa, ma una categoria storica che "ha reso l'opera d'arte inintelligibile" e quindi, strappare l'arte dal campo dell'estetica vuol dire chiamare in causa non solo il destino dell'arte ma anche, e forse soprattutto, l'abitare dell'uomo.

Forse ora risulta più evidente perché viene usata la stessa espressione in due volumi apparentemente distanti tra loro e perché il destino dell'arte (Agamben 1971, p. 172), non è separabile dalla «vicenda dell'Occidente» (Agamben 2020, p. 13). Ne *L'uomo senza contenuto* (1970), questo nesso tra verità e distruzione, tra la "casa in fiamme" e il "problema architettonico fondamentale" viene esposto come un "principio". È probabilmente da Kafka che questo principio proviene; infatti in un frammento dei suoi quaderni possiamo trovare l'immagine evocata da Agamben nella forma più letterale: «Il pensiero giudicante saliva tormentoso attraverso i dolori, aumentando lo strazio e non portando alcun sollievo. Come se in una casa che sta per essere distrutta dalle fiamme ci si ponesse per la prima volta il problema della sua architettura» (Kafka 1960, p. 247). Ma è in Benjamin, quando riflette sul ruolo della critica nel saggio *Le affinità elettive di Goethe*,

che l'immagine del rogo, il nesso tra verità e distruzione, emerge con maggiore forza. Benjamin non ci parla del «problema architettonico» ma del «problema critico fondamentale» (Benjamin 2008, p. 523).

Se si vuol concepire con una metafora, l'opera in sviluppo nella storia come un rogo - scrive Benjamin - il commentatore gli sta davanti come il chimico, il critico come l'alchimista. Se per il primo legno e cenere sono i soli oggetti della sua analisi, per l'altro solo la fiamma custodisce un segreto: quello della vita. Così il critico cerca la verità la cui fiamma vivente continua ad ardere sui ceppi pesanti del passato e sulla cenere lieve del vissuto (*ivi*, p. 524).

L'idea del disvelamento diventa qui «quella della sua indisvelabilità» (*ivi*, p. 584). Come scrive in *Stanze* (1977), la «quête della critica non consiste nel ritrovare il proprio oggetto, ma nell'assicurare le condizioni della sua inaccessibilità» (Agamben 1977, p. XIII). Dare fuoco all'opera d'arte non significa quindi bruciare l'involucro per far emergere il contenuto (che non si sa come dovrebbe rimanere intatto) ma far brillare la loro indiscernibilità, l'indiscernibilità tra l'oggetto e il suo velo, ed esporre il segreto, e quindi la bellezza, nella sua massima intensità luminosa.

Di fronte a un tale evento ci si può accontentare dei resti di questo rogo misurandoli e analizzandoli quantitativamente come un *chimico*, oppure riconoscere, come scrive Agamben, che «il crollo ci riguarda e ci apostrofa, siamo anche noi soltanto una di quelle macerie. E dovremo imparare cautamente a usarle nel modo più giusto, senza farci notare» (Agamben 2020 p. 13). Fare uso delle macerie, abitare le rovine. Forse è questa una delle sfide dei nostri tempi. Guardando in faccia le fiamme del contemporaneo, è possibile scorgere il segreto che custodiscono, «quello della vita». Come l'alchimista, il critico, che secondo i romantici era in tutto e per tutto un artista (Carchia 2000, p.30), ricerca la verità nella fiamma che arde «sui ceppi pesanti del passato e sulla cenere lieve del vissuto».

Se si volesse riportare la riflessione su un piano architettonico, un'immagine analoga viene tracciata da Superstudio, un gruppo di architetti fiorentini che, più o meno negli anni in cui Agamben scriveva i suoi primi testi, riflettevano sulla «distruzione dell'architettura e della città». Curiosamente per portare alla luce questa riflessione hanno usato la stessa immagine biblica che si trova sulla copertina di *Quando la casa brucia*: la distruzione di Sodoma e Gomorra. Per Superstudio, in questione non sono gli edifici distrutti dalle fiamme, né la fuga di Lot accompagnato dagli angeli, ma la figura della moglie, personaggio biblico senza nome, che possiamo intravedere alle spalle di Lot, rivolta verso le fiamme, divenuta, per aver disobbedito agli angeli, una statua di sale.

La moglie di Lot - questo è il nome dell'installazione alla Biennale di Venezia del 1978 ad opera di Superstudio - rappresenta un'occasione per

riflettere, attraverso il concetto di *rovina*, sul complesso rapporto tra *uso* e *architettura*, tra *l'abitare* e *l'opera dell'uomo*. È una installazione composta dalla riproduzione in sale di cinque famose architetture: una piramide, un anfiteatro, una cattedrale, il palazzo di Versailles, il Padiglione dell'Esprit Nouveau di Le Corbusier. Queste sono poste su un piano di acciaio, su cui un dispositivo lascia gocciolare lentamente dell'acqua. Una targhetta precisa: «L'architettura sta al tempo come il sale sta all'acqua». Le piccole architetture di sale a contatto con l'acqua si sciolgono e si trovano progressivamente in uno stato di *rovina*. Una volta distrutte, emerge il loro più profondo segreto, ciò che potremmo chiamare il loro principio epocale. Dalla piramide emerge una "piramide in fil di ferro"; dall'anfiteatro un "insediamento abitativo"; dalla cattedrale "un guscio d'uovo, perfetto e vuoto"; dal palazzo di Versailles "la brioche di Maria Antonietta"; dal padiglione di Le Corbusier, una targhetta con scritto «l'unica architettura sarà la nostra vita» (Mastrigli 2016, p. 556). Come afferma Benjamin in *Il dramma barocco tedesco* (1926): «Dalle rovine dei grandi edifici l'idea del loro disegno complesso parla in modo più eloquente che da quei pochi ben conservati.» (Benjamin 2001, p. 268).

L'architettura, una volta resa *rovina*, si mostra per quello che è: le sue forme non evocano più timore e non comandano più nulla, il suo aspetto disposizionale è interrotto e, nonostante continui a suggerire forme, funzioni e significati, l'architettura appare in quanto tale, come *costruzione*, come opera dell'uomo, come materia. In una parola: è restituita all'uso. Quello di Superstudio è una sorta di contro-dispositivo che fa collassare la monumentalità su se stessa. Nella rovina la funzione simbolica viene meno per far posto all'*abitare*. Solo distruggendo la forma, «l'architettura può ritrovare un uso, in tempi e condizioni imprevisi dal progettista» (Mastrigli 2016, p. 558).

Se in fondo la posta in gioco nell'opera di Superstudio è quella dimostrare il nesso vitale tra le *rovine* e *l'abitare*, il problema che oggi possiamo porci non è come spegnere l'incendio, né semplicemente come appiccarlo ma, come Tarkovskij suggerisce nel film *Stalker*, come abitare le rovine del presente.

L'inferno dei viventi non è qualcosa che sarà; se ce n'è uno, è quello che è già qui, l'inferno che abitiamo tutti i giorni, che formiamo stando insieme. Due modi ci sono per non soffrirne. Il primo riesce facile a molti: accettare l'inferno e diventarne parte fino al punto di non vederlo più. Il secondo è rischioso ed esige attenzione e apprendimento continui: cercare e saper riconoscere chi e cosa, in mezzo all'inferno, non è inferno, e farlo durare, e dargli spazio (Calvino 2016, p. 160).

Riferimenti bibliografici

- G. Agamben, *L'uomo senza contenuto*, Quodlibet, Macerata 1994 (1a ed. 1971).
Id., *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Einaudi, Torino 1977.
Id., *L'uso dei corpi. Homo Sacer IV/2*, Neri Pozza, Vicenza 2014.
W. Benjamin, *Opere complete I. Scritti 1906-1922*, Einaudi, Torino 2008.
Id., *Opere complete II. Scritti 1923-1927*, Einaudi, Torino 2001.
I. Calvino, *Le città invisibili*, Mondadori, Milano 2016.
G. Carchia, *Nome e immagine. Saggio su Walter Benjamin*, Bulzoni Editore, Roma 2000.
F. Kafka, *Confessioni ed immagini*, Mondadori, Segrate (MI) 1960.
G. Mastrigli, a cura di, *Superstudio. Opere. 1966-1978*, Quodlibet, Macerata 2016.
L. Mortari, a cura di, *Vita e detti dei padri del deserto*, Città Nuova, Roma 2016.
A. Tarkovskij, *Scolpire il tempo*, Ubulibri, Milano 1988.

Giorgio Agamben, *Quando la casa brucia*, Giometti & Antonello, Macerata 2020.

Pallaksch, pallaksch

Paolo Godani

La follia di Hölderlin.



I lettori di Giorgio Agamben sono abituati all'alternarsi, nei suoi libri, delle lunghe esplorazioni archeologiche, che passano in rassegna una molteplicità apparentemente disparata di autori e testi del passato, e della folgorazione improvvisa che le raccoglie tutte nell'evidenza di una costellazione o nella semplicità apparente di una formula magica. È questo stesso ritmo che percorre *La follia di Hölderlin*, benché non si tratti qui di archeologia, ma della *cronaca di una vita abitante (1806-1843)* – come recita il sottotitolo del libro. Anche qui, infatti, il dipanarsi lungo e sinuoso della vita del poeta (dal momento del suo ritiro nella casa-torre sul Neckar, presso il falegname Zimmer, sino alla morte) è come incastonato tra un Prologo e un Epilogo in cui Agamben prova ancora una volta a fissare il problema che da diversi anni i suoi studi cercano di circoscrivere: quello di una forma di vita alternativa al modo della vita attiva.

In verità è già la cronaca, o almeno una parte di essa, a presentare icasticamente l'opposizione tra i due modelli: da una parte, nelle pagine di sinistra, gli eventi storici degli anni 1806-1809, intercalati dalle pagine del diario di un Goethe che è pubblico e diplomatico anche quando si tratta della sua minzione («31 gennaio [1806]. Goethe, che come consigliere segreto, esercita la funzione di ministro della cultura del ducato di Weimar e soffre di disturbi urinari, esclama in una conversazione: "Ah, se il buon Dio volesse farmi dono di uno di quei sani reni russi caduti a Austerlitz!"»), d'altra parte, nelle pagine di destra, gli accadimenti di una vita chiusa in se stessa che, per quanto sia quella di un folle attestato da medici, parenti e amici, trascorre per lo più *in pace e contenta*, come usa dire il buon Ernst Zimmer. Ma è soprattutto in alcune brevi pagine del Prologo e dell'Epilogo che Agamben prova a pensare *attraverso* la vita e la follia di Hölderlin.

L'enigma che avvince il pensatore è formulato dal poeta nel primo verso di quella che è forse la sua ultima *veduta* dalla torre di Tübingen: «Quando lontano va la vita abitante degli uomini (*Wenn in die Ferne geht der Menschen wohnend Leben*)». Che cos'è, dunque, una vita abitante? Qual è il lascito – «propriamente politico» (Agamben 2021, p. 221) – che il poeta consegna qui al pensiero? Che cosa si cela e che cosa si manifesta in questa vita che pretende di trasfigurare lo stesso nome proprio di chi la vive nei nomi apocrifi (Scardanelli, Scriveri, Salvator Rosa, Scaliger Rosa, Killalusimeno, Buonarroti) che firmano le ultime poesie? Sono almeno due le direzioni che Agamben cerca di percorrere.

La prima punta verso la commedia. Ed è già un paradosso estremo, se si ricorda sino a che punto Hölderlin si sia impegnato non solo a riflettere sulla tragedia greca, ma a tradurla sino all'esaurimento delle sue potenzialità linguistiche e speculative – ma un paradosso del tutto fondato, considerando l'identità che lo stesso Hölderlin (in una lettera a Böhlendorf) sembra stabilire tra l'idillio (genere poetico eminentemente anti-tragico) e quella che chiama «tragedia moderna» (*ivi*, pp. 35 e sgg.). L'idea di Agamben è che Hölderlin, pur avendo in qualche modo esaurito la tragedia, cioè il genere letterario (che è per lui anche, inseparabilmente, un genere di vita) fondato sulla colpa dell'individuo come tale:

Non vedesse ancora altro varco al di là del tragico se non attraverso la follia – ma questa doveva allora assumere i caratteri e le maniere di una commedia, di una “beffa sublime”. Di qui l'esagerata cortesia con cui accoglie e tiene a distanza i visitatori (...); di qui le parole insensate con cui si diverte a sorprenderli: Pallaksch, pallaksch (...); di qui la sublime ironia con cui a chi gli chiede una poesia risponde: “Devo scrivere sulla Grecia, sulla primavera o sullo spirito del tempo?” e al visitatore a cui sta leggendo una pagina dell'Iperione fa bruscamente notare: “Guardi, gentile signore: una virgola!” (*ivi*, p. 41).

Così la vita del poeta nella torre appare come la risposta estrema, certo, ma concretissima, alla domanda sul come sottrarsi al destino colpevole che pesa sulle nostre stesse vite, in quanto protagonisti di un'esaurita tragedia moderna. E allora proprio il rifiuto del nome proprio («Sì, le poesie sono autentiche – spiega il poeta a chi gli mostra l'edizione delle sue opere – ma il nome è stato falsificato, io non mi sono mai chiamato Hölderlin, ma Scardanelli», *ivi*, p. 213) testimonia della svolta poetica ed esistenziale dalla tragedia alla commedia, se è vero che «mentre nella tragedia il nome, in quanto esprime il nesso destinale fra l'uomo e le sue azioni, è unico e immutabile, nella commedia i nomi, che non identificano un destino o una colpa, sono casuali, sono sempre e soltanto nomignoli, mai veri nomi» (*ivi*, p. 215).

La seconda via lungo la quale si spinge Agamben cercando di custodire il lascito della vita di Hölderlin (una via che in fondo non fa che ricalcare i sentieri della prima) lo conduce all'*abitare* come paradigma di una vita, per così dire, indistruttibile, di una vita che non venga sottratta a se stessa, mutilata dalla boria dell'azione e della storia. Abitare significa, fondamentalmente, prendere l'abitudine di *stare* in ciò che si ha di più proprio e, insieme, di più comune: la capacità di essere, cioè di godere o di fruire della propria stessa natura. In questo senso, abitare è l'unico modo di resistere non tanto alle sirene che vorrebbero trascinarci sempre altrove, verso altri lidi e verso altri modi di vivere, ma alle pretese del nostro stesso desiderio e delle nostre stesse ambizioni - quelle che ancora ci rendono meritevoli o colpevoli, autori del nostro successo o del nostro fallimento. E se è vero che abitare è l'unico modo che abbiamo per mettere al riparo la vita dalla sua e dalla nostra furia devastatrice, si comprende in che senso non possa che essere l'oggetto di una veduta comune e dunque un compito eminentemente politico. Se quella attuale non è l'ora della sua necessità, *pallaksch, pallaksch*.

Giorgio Agamben, *La follia di Hölderlin*, Einaudi, Torino 2021.

Il rovescio dell'attualità

Paolo Godani

Pinocchio. Le avventure di un burattino doppiamente commentate e tre volte illustrate.



Secondo un'opinione diffusa, l'intellettuale ha diritto di parola nello spazio pubblico, perché è qualcuno che sa. Il suo merito, nonché la ragione per cui tutti noi siamo tenuti ad ascoltarlo, consiste nel fatto che egli conosce, più e meglio degli altri, ciò di cui si parla. E siccome l'oggetto attuale del discorso pubblico muta con il mutare delle contingenze storiche, l'intellettuale chiamato alla parola sarà di volta in volta un economista, un medico, un climatologo, uno psicoanalista, un criminologo, un giurista, un sociologo, etc. Non fanno eccezione i filosofi, che in genere vengono chiamati in causa come politologi. Raramente ci si avvede del fatto che questa situazione non costituisce soltanto uno dei tanti sintomi manifesti di come quella che ci ostiniamo a chiamare democrazia sia da considerarsi con maggior diritto oligarchia, ma soprattutto condanna la pratica del pensiero a prendere parte al canto dell'attualità – che naturalmente prevede anche il suo più o meno gradevole controcanto. Con questo non intendo certo riabilitare l'immagine altrettanto trita dell'intellettuale impegnato solo a preservare la propria eburnea verginità. Ma vorrei suggerire che se l'intellettuale non ha da essere il piffero dell'attualità (come un tempo non aveva da essere quello della rivoluzione), né il suo Bastian Contrario, è perché la sua funzione consiste nel dar luogo a qualcosa come il rovescio dell'attualità.

Che cosa sia questo rovescio lo indicano nella maniera più limpida i testi che Giorgio Agamben è venuto scrivendo negli ultimi anni. Se la voce di Agamben, nell'ultimo anno e mezzo, è divenuta nota ai più per gli interventi sulle politiche di contrasto alla pandemia, meno noto, ma non meno radicale, è il suo lavoro impegnato a osservare in controluce la tragicità della nostra epoca (ma quale epoca storica, in quanto storica, non è tragica?), per preservare ciò che in essa può sottrarsi alla regressione e al

disastro. Se ci riferiamo alla sua più recente pubblicazione, *Pinocchio. Le avventure di un burattino doppiamente commentate e tre volte illustrate* (Einaudi, 2021), non possiamo concludere che questo qualcosa che può sottrarsi al destino tragico sia semplicemente dell'ordine della commedia – perché sarebbe ancora limitarsi a una sorta di contro-canto, e forse anche perché rischierebbe di presentarsi come utopica liberazione. Ciò che può sottrarsi alla storia e alla sua tragicità è, alla luce di *Pinocchio*, il reperimento di qualcosa che ha ben modeste apparenze: niente più che, ogni volta, una via d'uscita.

Alle avventure del burattino di Collodi si addice perfettamente il suggerimento che una ragazzina zingara diede una volta a Pina Bausch (come lei stessa racconta in una conferenza del 1999): “*Dance, dance, otherwise we are lost*”. Pinocchio, infatti, non fa che correre, gettarsi a capofitto in tutte le circostanze che gli capitano e fuggire da ognuna di esse. Anche lui, come Pulcinella e come Hölderlin (a cui non a caso Agamben ha dedicato due dei suoi studi più recenti), sa perfettamente che *ubi fracassorium, ibi fuggitorium*, ovvero che dove c'è il pericolo, cresce anche ciò che salva o ci consente di fuggire. Ma se la stoffa di cui è fatto Pulcinella è quella dell'intemporale che irrompe sospendendo il tempo storico, del gesto in sé, slegato dal prima e dal poi come dall'intenzione e dallo scopo, dell'atto che interrompe l'azione, della commedia della vita che rivela ovunque, una volta chiuso il sipario tragico, la propria ostinata sopravvivenza, la cifra di Pinocchio è piuttosto quella dello *sviamento*.

Se il burattino sembra finire così spesso sulla cattiva strada, è precisamente perché il suo compito consiste nel fuggire «tutte le antinomie che definiscono la nostra cultura, tra l'asino e l'uomo, certo, e tra la follia e la ragione, ma prima ancora tra il ragazzino per bene (che non è che un adulto immaturo) e il selvatico pezzo di legno» (Agamben 2021, p. 157). Quest'ultimo, in fondo, non è qualcosa di particolarmente significativo, se non in quanto apre uno spazio, che non sembrava esistere, tra l'animato e l'inanimato, tra la vita e la morte, tra la cultura e la natura. Tra l'asino e il bravo ragazzo, «il burattino non è una terza natura [...] è, piuttosto, soltanto un vuoto, un varco [...] in cui s'infila e sgattaiola lesta una natura né naturante né naturata, una innaturalità perpetuamente innaturata e insostanziale, per la quale i nomi ci mancano e continueranno – fino a quando ancora? – a mancarci» (*ivi*, p. 155).

In questo senso, la vicenda di Pinocchio non è affatto interpretabile come una storia esoterica di iniziazione, a meno che non si intenda che ciò a cui Pinocchio è iniziato consista nella più immanente delle pratiche: quella con cui impariamo a *vivere altrimenti da come saremmo tenuti a vivere*. Pinocchio – ci spiega Agamben seguendo più il commento di Giorgio Manganelli che le speculazioni esoteriche di Elémire Zolla – «può vivere solo disvivendo, caparbiamente mancando e sfuggendo la propria vita» (*ivi*, p. 21). Ma come è possibile, continua il commentatore, che si dia

«un'iniziazione non a un vivere, ma a un disvivere? La risposta a questa domanda – se fosse possibile trovarla – definirebbe una volta per tutte l'essenza e il significato delle avventure del burattino. E, forse, di ogni avventura umana sulla terra» (*ibidem*).

Inesausto fuggiasco, Pinocchio ci inizia alla possibilità di disvivere, cioè di vivere sviando la nostra vita, non solo dal momento in cui si mostra ostile a indossare i panni della personcina perbene che molti dei suoi compagni d'avventure vorrebbero cucirgli addosso, ma anche dal momento in cui siamo in grado di percepirlo come via di uscita, cioè come forza capace di fare spazio, là dove non sembrava esservi che prigione. Come il Rosso Pietro della kafkiana *Relazione per un'Accademia*, anche Pinocchio non cerca la Libertà, ma solo una via di scampo. Di più, il burattino rende esercizio consueto e quotidiano questa ricerca di una via di fuga, insegnandoci che non si fugge una volta sola, ma continuamente: ad ogni svolta della vita è necessario sviare e sviarsi per dismettere gli abiti che noi stessi ci siamo scelti, per tornare a imparare a vivere altrimenti. Quando Agamben ci invita a rileggere Pinocchio, suggerendo che le sue avventure non danno luogo né a un racconto edificante, né a qualcosa come un mito fuori dal tempo, ci invita anche a considerare che il nostro compito è ancora e sempre quello di aprire uno spazio tra l'asservimento all'ordine del discorso e il ritiro in ucronia, di accedere al rovescio dell'attualità.

Giorgio Agamben, *Pinocchio. Le avventure di un burattino doppiamente commentate e tre volte illustrate*, Einaudi, Torino 2021.

La potenza di Agamben

Luigi Pezzoli

L'irrealizzabile. Per una politica dell'ontologia.



Che Giorgio Agamben torni a riflettere sul rapporto tra la potenza e l'atto non sorprenderà di certo gli addetti ai lavori, non solo per la ricorrenza che il tema ha nel suo pensiero, ma anche perché è l'assunto stesso di ogni ricerca archeologica a ricordarci che non dovremmo aspettarci «né un nuovo inizio né tanto meno una conclusione» (Agamben 2014, p. 9). D'altronde, tutto il progetto di *Homo sacer* è attraversato dall'esigenza metafisica di disattivare il dispositivo aristotelico che scinde l'essere nella dicotomia di potenza e atto, al fine di opporsi a una certa ontologia dell'*operatività* e del *comando* (cfr. Agamben 2012), che pensa l'essere come qualcosa che, affinché sia, deve innanzitutto realizzare se stesso.

È nuovamente da qui che Agamben riparte con il suo ultimo testo, *L'irrealizzabile. Per una politica dell'ontologia* (Einaudi, 2022). Se finora le figure dell'*inoperosità* e del *gesto* gli hanno consentito di ripensare il transito dalla potenza all'atto come un passaggio che non distrugge né esaurisce la potenza ma la conserva nell'atto come potenza-di-non, adesso è su questo stesso *passaggio* che Agamben si concentra. L'obiettivo si fa ancor più radicale: pensare una *coincidenza* dell'atto e della potenza – così come della realtà e della possibilità o dell'esistenza e dell'essenza – significa mettere in discussione il darsi stesso del transito dall'una all'altro, ovvero riuscire nel tentativo di ricomporre la scissione di quelle categorie sorte come effetti della «macchina ontologica dell'Occidente», che trova la sua origine precisamente in Aristotele. Fare questo vuol dire innanzitutto operare sul rapporto che lega questi termini separati, nella misura in cui si dà relazione solo dove c'è frattura tra due elementi che non si identificano.

In questo senso, la mossa principale di Agamben consiste nel ricostruire alcuni dei tentativi che, nel corso della storia della filosofia, hanno fallito nel colmare la scissione. Il luogo in cui è stata principalmente affrontata questa impresa è l'*argomento ontologico*, che si propone di

dimostrare l'esistenza di Dio pensando in lui una coincidenza di possibilità e realtà. La falla di sistemi come quello di Anselmo, Tommaso o Duns Scoto sta nella strategia che li orienta: «La coincidenza di possibilità e esistenza serve, in realtà, nella stessa misura a fondare la loro divisione nelle creature» (Agamben 2022, p. 44). Ma è in Leibniz che questo tentativo raggiunge la sua massima contraddittorietà: lo sforzo di colmare la scissione non fa che esacerbare e complicare la relazione tra le due categorie, nel momento in cui il possibile stesso inizia a essere pensato come una forza tesa alla propria realizzazione. In fondo, sembrano solo due le alternative che si prospettano di fronte a un problema simile: o i due termini sono assolutamente separati l'uno dall'altro, oppure la relazione tra i due deve darsi nella forma di un passaggio. Se nel primo caso, come in Kant, la frattura diviene definitivamente insanabile, il secondo la risolve in modo fallimentare: «La scissione su cui la macchina fonda il suo prestigio è, tuttavia, tutt'altro che pacifica. Perché la macchina possa funzionare, le due parti che essa ha separato devono essere articolate nuovamente insieme, in modo che proprio il loro armonico conflitto o la loro discorde consonanza ne costituisca l'arcano motore» (*ivi*, p. 60). D'altra parte, l'origine del fallimento è espressa dalla tesi principe che guida il testo: il passaggio da una potenza a un atto, in realtà, non si dà affatto. Nonostante ciò, *realizzazione* è il nome con cui questo *transitus mirabilis* è stato inteso.

A confermarlo è l'archeologia che Agamben compie delle nozioni di *res* e *realitas*. Se, da un lato, è solo l'operazione medievale di trasferimento della nozione già esistente di *res* nella sfera ontologica a produrre le scissioni della macchina occidentale, dall'altro lato il concetto più tardivo di *realitas* ha, già nel suo nascere, il senso non di una realtà che fa tutt'uno con l'essere, quanto di un processo di realizzazione. «Il primo effetto della scissione della cosa del pensiero è che tutta la realtà si trasforma in una realizzazione, l'essere stesso non è che un processo in cui un possibile viene incessantemente realizzato» (*ivi*, p. 33). Opporsi a questo paradigma significa affermare non solo l'inesistenza ma anche l'impossibilità di ogni realizzazione, ovvero di ogni passaggio dalla potenza all'atto, e la ragione di ciò riposa in una constatazione incontrovertibile: *il possibile è già reale e, per questo, irrealizzabile*. È interessante notare che, per Agamben, sia già in Aristotele che, paradossalmente, troviamo il tentativo di ricomporre quella scissione dell'essere, posta nelle *Categorie*, attraverso il *ti en einai*, il «che cos'era essere», della *Metafisica*: «Se il sub-ietto primo era stato pre-supposto come ciò che sta a fondamento di ogni discorso, esso potrà essere afferrato nella sua verità solo come un passato, solo attraverso il tempo» (*ivi*, p. 67). E non è un caso che questa operazione venga assimilata a quella che compirà poi il Bergson de *Il possibile e il reale*: poiché il possibile non è che una proiezione del reale nel passato, «potenza e atto si generano insieme, sono cooriginarie e l'errore non consiste tanto nella loro distinzione, quanto nel pensare che la potenza preesista separatamente» (*ivi*, p. 70).

Pensare una teoria della possibilità sottratta ai presupposti della macchina ontologica dell'Occidente risponde, in fin dei conti, a due esigenze *politiche* ben precise. La prima è la stessa che sta alla base dell'opposizione a ogni dispositivo del *comando*, frutto del suo legame con un'ontologia dell'*operatività*: «Una realtà scissa in una possibilità irrealizzabile e in una effettività ogni volta da realizzare si presta al *controllo* e alla *manipolazione*» (*ivi*, p. 85). Dall'altro lato, la *Soglia* che apre il libro si interroga su una questione cruciale: com'è possibile che una realizzazione sia anche abolizione di sé? Ora sappiamo rispondere: la realizzazione non è che negazione della realtà. Piuttosto si tratterà di pensare una realtà che sia non il risultato di una realizzazione, ma un attributo dell'essere. È in questa prospettiva che occorre intendere il problema platonico del modo in cui la *filosofia* possa realizzarsi nella *politica*: «La filosofia non deve cercare di realizzarsi nella politica: se vuole che le due potenze coincidano e che il re diventi filosofo, essa deve, al contrario, farsi ogni volta custode della propria irrealizzabilità» (*ivi*, p. 12). È questa, dunque, la sua potenza *destituente*.

Si tratta, infine, di capire su che cosa si possa fondare una teoria della possibilità irrealizzabile. Il secondo testo che compone il libro, *L'antica selva. Chora Spazio Materia*, ci fornisce gli strumenti per comprendere la soluzione che Agamben adatterà nella conclusione del primo. La lunga analisi si interroga sulla modalità di conoscenza da riservare alla *chora* platonica, il terzo genere dell'essere che sta tra l'intelligibile e il sensibile. Se il primo genere si percepisce con la sensazione, e il secondo senza, «la *chora* contrae l'uno sull'altro i due modi di conoscenza e si percepisce per così dire con un'assenza di sensazione. [...] La conoscenza della *chora* è bastarda, perché fa esperienza non di una realtà intelligibile né di un oggetto sensibile, ma della propria stessa ricettività, patisce la propria anestesia» (*ivi*, p. 107). La *chora* non semplicemente mette in relazione il sensibile e l'intelligibile, ma diviene quel *tertium* nella forma di un *dove* che fornisce a entrambi la loro conoscibilità. Da questo rapporto risulta un quarto, esemplificato dalla figura platonica del *dio sensibile*, ovvero «l'intelligibile sensibile e il sensibile intelligibile, cioè la cosa nel medio della sua conoscibilità» (*ivi*, p. 123). È questa *medialità* della *chora*, ovvero il luogo in cui intelligibile e sensibile coincidono, che permette ad Agamben non solo di definire il possibile, ma anche di ammettere che quella politica di cui il sottotitolo annuncia la realtà non può essere nulla di diverso da una *chorologia*.

Se è con Spinoza che il nostro archeologo può effettivamente pensare una potenza già reale, sottratta a un improbabile passaggio all'atto, è la simbiosi del Platone del *Timeo* e del Kant dell'*Opus postumum* a consentirgli di dare contenuto a questo possibile irrealizzabile, che si presenta «come l'esperienza di un soggetto affetto dalla sua stessa ricettività» (*ivi*, p. 84). Definire la potenza come «visione di una pura visibilità, conoscenza di una

pura conoscibilità» (*ivi*, p. 85) significa disattivare il suo rapporto con un oggetto corrispondente per ripensare la realtà dell'ente nella medialità della sua esibizione.

Possiamo forse dire che l'*irrealizzabile* non sia che *irreparabile*. Uno dei lasciti più potenti de *La comunità che viene* sembra infatti esprimere alla perfezione la natura reale del possibile: «Che le cose siano così come sono, in questo o quel modo, consegnate senza rimedio alla loro maniera di essere» (Agamben 2001, p. 73). Del resto, un'ontologia modale, che intende l'essere nel suo *come*, è sempre «un'ontologia mediale» (Agamben 2014, p. 215). La potenza, che «può ciò che è e è ciò che può» (Agamben 2022, p. 85), è finalmente ricondotta allo statuto modale di un'*affezione*, di cui un soggetto non può più disporre come farebbe con una facoltà per mezzo della sua volontà.

Riferimenti bibliografici

G. Agamben, *La comunità che viene*, Bollati Boringhieri, Torino 2001.
Id., *Opus dei. Archeologia dell'ufficio*, Bollati Boringhieri, Torino 2012.
Id., *L'uso dei corpi*, Neri Pozza, Vicenza 2014.

Giorgio Agamben, *L'irrealizzabile. Per una politica dell'ontologia*, Einaudi, Torino 2022.